

TESIS DOCTORAL

Nuevas formas de relación entre la escritura filosófica y  
el arte: Una lectura teórico-práctica a partir de la obra  
de Nietzsche

DARÍO BUÑUEL FANCONI

DIRECTOR

JOAQUÍN IVARS

ESTUDIOS AVANZADOS EN HUMANIDADES: HISTORIA, ARTE,  
FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2020


UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: Darío Buñuel Fanconi

 <http://orcid.org/0000-0003-1053-5300>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización  
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



Escuela de Doctorado

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña DARÍO BUÑUEL FANCONI

Estudiante del programa de doctorado ESTUDIOS AVANZADOS EN HUMANIDADES: HISTORIA, ARTE, FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: NUEVAS FORMAS DE RELACIÓN ENTRE LA ESCRITURA FILOSÓFICA Y EL ARTE: UNA LECTURA TEÓRICO-PRÁCTICA A PARTIR DE LA OBRA DE NIETZSCHE

Realizada bajo la tutorización de NATALIA BRAVO RUIZ y dirección de JOAQUÍN IVARS PINEDA (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 17 de JULIO de 2020

Fdo.: DARÍO BUÑUEL FANCONI



EFQM AENOR



Edificio Pabellón de Gobierno. Campus El Ejido.  
29071  
Tel.: 952 13 10 28 / 952 13 14 61 / 952 13 71 10  
E-mail: doctorado@uma.es

El director: Joaquín Ivars Pineda

Firma:



La tutora: Natalia Bravo Ruiz

Firma:



Declaramos que la tesis "Nuevas formas de relación entre la escritura filosófica y el arte: Una lectura teórico-práctica a partir de la obra de Nietzsche" realizada por Darío Buñuel Fanconi estudiante del programa de doctorado en Estudios avanzados en humanidades: Historia, Arte, Filosofía y Ciencias de la Antigüedad en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, cumple con todos los requisitos académicos requeridos y autorizamos el depósito y la lectura de la misma.

En Málaga, a 21 de julio de 2020.



TESIS DOCTORAL

Nuevas formas de relación entre la escritura filosófica y  
el arte: Una lectura teórico-práctica a partir de la obra  
de Nietzsche

DARÍO BUÑUEL FANCONI

DIRECTOR

JOAQUÍN IVARS

ESTUDIOS AVANZADOS EN HUMANIDADES: HISTORIA, ARTE,  
FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2020

UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres por su apoyo sin condiciones. Con más o menos miedo me han ayudado siempre a hacer lo que he querido, y he sentido que mi libertad era su proyecto.

No puedo evitar que estos agradecimientos tengan un tono agrídulce. Me habría gustado que algunas cosas fuesen más fáciles, especialmente las relacionadas con el grupo. Pero como todo nos ha sido hostil, debo un agradecimiento incommunicable a Isabel Walsh y Javier García, que durante estos años han trabajado en Red Apple como sísifos. Sin ellos la obra que acompaña a esta tesis habría sido imposible. Han aportado solidez para estar ahí, en el local de ensayo a la hora convenida, sobreponiéndose a situaciones laborales y personales que a veces eran muy duras; pero han aportado flexibilidad, bromas, risa y baile a la hora de componer, de tocar en directo o de cargar un ampli. Solo hemos recibido música a cambio, y por ello, como diría Zaratustra, somos ricos y pobres al mismo tiempo. Les doy el mayor agradecimiento, nos lo damos, porque todos hemos participado en ello como en una buena fiesta.

También me habría gustado que las cosas fuesen más fáciles para muchos amigos que me han escuchado, me han ayudado, me han recomendado lecturas o discos: Fernando, Jordi, Joaquín, Silvestre, Alberto, Sol, Hugo, Miguel, Juan, Jorge, Julia, Martín, Eduardo. Si pienso en vosotros me cuesta desprenderme del rencor que guardo a las fuerzas que se oponen al despliegue de vuestro arte. Somos unos terroristas culturales con tan poco poder que solo atentamos ya contra nosotros mismos. Os doy las gracias por vuestro apoyo y quedo en deuda.

Durante un proceso creativo uno asume la pérdida de control sobre lo que le influye. Desconozco la importancia que pueden haber tenido los animales que me han rodeado durante algunos momentos en la elaboración de este texto y la música que le acompaña. Como Zaratustra subí a la montaña y me rodeé de animales, me pide el cuerpo incluir en los agradecimientos a Ron, Fugaz y Luna.

## ÍNDICE

Introducción general. (p.1.)

Metodología. (p.3.)

### CAPÍTULO 1: LENGUAJE

Introducción al capítulo 1. (p.15)

1.1. Cómo escribir sobre Nietzsche. (p.17)

1.2. La metáfora suicida. (p.36)

1.3. Diagnóstico nietzscheano del lenguaje. (p.45)

### CAPÍTULO 2: CONOCIMIENTO

Introducción al capítulo 2. (p.61)

2.1. El nacimiento de Zarathustra. ¿Cómo clasificar *Así habló Zarathustra*? (p.63)

2.2. El impuro conocimiento. Contaminaciones entre *La Gaya Ciencia* y *Así habló Zarathustra*. (p.78)

2.3. Crítica a la ciencia.

2.3.1. Voluntad de verdad: voluntad de poder resentida. (p.94)

2.3.2. Fe en la verdad. (p.107)

2.3.3. Desde dónde hemos creado la verdad. (p.112)

2.3.4. Una nueva fisiología desde la que crear. (p.119)

## CAPÍTULO 3: ARTE

Introducción al capítulo 3. (p.122)

3.0. Sobre el uso nietzscheano del término "arte". (p.124)

3.1.1. Voluntad de poder / Voluntad de indefensión. (p.131)

3.1.2. Metáforas vivas. (p.141)

3.2.1. Arte y cuerpo. Embriaguez. (p.145)

3.2.2. Artista y enfermedad. (p.163)

3.2.3. Artista y soledad. (p.173)

3.3.1. Azar y obra de arte. Azar cocido. (p.187)

3.3.2. El arte y la fiesta. (p.196)

## CAPÍTULO 4: MÚSICA

Introducción al capítulo 4. (p.210)

4.1. Metáfora, tesis. (p.211)

4.2. El ultrahumano. (p.224)

4.3. *Ceci n'est pas un Dieu*. Mantener vivo el texto.  
(p.236)

4.4. Música. (p.245)

CONCLUSIONES (p.248)

BIBLIOGRAFÍA (p.262)

ANEXO (comentario sobre el álbum, letras, letras traducidas  
al castellano) (p.275)

## INTRODUCCIÓN GENERAL

Esta introducción general a la tesis no será muy extensa ya que cada capítulo cuenta con una introducción propia. Se plantea aquí la idea general de la tesis para que durante la lectura de cada apartado sea más fácilmente comprensible hacia dónde apunta el texto completo.

El orden y el desarrollo de los capítulos de la tesis pretenden asentar unas bases de crítica nietzscheana a las lógicas que subyacen al lenguaje lógico-dialéctico (primer capítulo) y al proceder científico (segundo capítulo). Después, partiendo de las conclusiones extraídas, se plantea la particularidad del pensamiento artístico nietzscheano (en los dos capítulos siguientes) donde encontramos espacio para ofrecer aportaciones originales.

En la tesis se exploran ampliaciones interpretativas de metáforas nietzscheanas como la voluntad de poder, la fiesta o la embriaguez, se ofrecen lecturas diferentes en la relación entre arte, cuerpo, soledad y enfermedad en Nietzsche, se intenta remover interpretaciones que consideramos deficientemente analizadas sobre la relación entre el pensamiento nietzscheano y la ciencia, y todo esto desde un trabajo en dos lenguajes sin apostar por uno de ellos exclusivamente. La crítica nietzscheana consiste en mostrar lo injustificable que reside en el interior de cualquier lenguaje, hacernos experimentar una profunda inseguridad, y por ello desarrolla una rica variedad estilística.

La tesis que se defiende, que orienta todo el texto y determina su forma es que, consecuentemente con sus ideas filosóficas, para Nietzsche el estilo de la escritura es indisociable de las ideas a las que da forma. Para

Nietzsche el estilo es fisiología, esto nos lo advierte y lo practica en su escritura. Nuestra propuesta es que una tesis sobre el pensamiento nietzscheano debe hacerse también de forma artística, y no solamente filosófica. Por rigor en la investigación sobre las ideas nietzscheanas, la tarea artística resulta ineludible como lo fue para él mismo. Esto resulta fundamental si diagnosticamos que la variedad estilística de la propia obra de Nietzsche no es un aspecto superficial prescindible sino una cuestión de fondo en su filosofía. Esta tesis, por tanto, toma el riesgo de *participar* del pensamiento nietzscheano de forma teórico-práctica. Por ello, junto a este texto se adjunta una obra artística que se ha realizado en paralelo inspirada en *Así habló Zaratustra*.



## METODOLOGÍA

Al iniciar esta tesis partimos de un trabajo de fin de Máster en Estudios Avanzados en Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid dirigido por Fernando Rampérez y Ana María Leyra. Aquel trabajo consistió en una investigación sobre las relaciones entre el cuerpo y el arte en Nietzsche centrado en el concepto de "embriaguez". Durante aquellas lecturas de la obra nietzscheana atendimos a todas las consideraciones estéticas en las que aparecía el cuerpo, pero quedaron apartados muchos fragmentos y epígrafes (que recogimos pero no utilizamos) en los que Nietzsche hablaba sobre la ciencia. Nos perturbaban pero no conseguíamos entender el posicionamiento del autor al respecto y su vínculo con el arte, tampoco encontramos en un principio lecturas secundarias que lo aclarasen. En aquel momento el arte y la ciencia nos parecían temas aislados, no éramos capaces de incorporar la relación que Nietzsche establecía entre arte y conocimiento, y dónde quedaba la ciencia en su filosofía. Evidentemente el pensamiento de Nietzsche no se dividía en dos para tratar uno u otro tema, eran nuestras preconociones las que estaban impidiéndonos conjugar lo aprendido en Bellas Artes para implementarlo a un mayor nivel filosófico. Pensar la vida a partir del arte, entender la relación arte-vida en Nietzsche, requería cambios valorativos fundamentales y desarticulaba toda una forma de pensamiento.

En un primer momento, al plantear la tesis, esta estaba enfocada como una apología del arte, y el arte era entendido (desde una determinada lectura de Nietzsche) como la forma más "honesta" de conocimiento. Se trataba, en resumen, de una acusación contra el mundo académico por impedir a los artistas doctorarse en Bellas Artes

realizando obra artística, lo que considerábamos una comprensión limitada de la idea de conocimiento.

A raíz de presentarle algunos de los primeros bocetos a Jordi Massó, él nos recomendó la lectura de la tesis doctoral de Francisco Vidarte ya que creía encontrar paralelismos entre lo que estábamos construyendo en esos inicios y lo que Vidarte había hecho en *Una tesis en deconstrucción*. La lectura de la tesis de Vidarte resultó un punto de inflexión en el enfoque de nuestra investigación porque su texto complejizaba todo el planteamiento.

En lugar de una apología del arte y una reivindicación de una forma ampliada de conocimiento, la verdadera inversión, si no existía fundamentación en ninguna de las obras del hombre, se evidenciaría al manejar distintos estilos simultáneamente, minando la idea de jerarquía, deshaciendo la división, la linealidad, el valor superior e inferior, etc. El trabajo consistía en no dejarse conquistar por ninguna fuerza o estilo hasta el punto de divinizarla o querer arrasar las fuerzas contrarias sino participar de los contrarios. Eso resultaba más incómodo al pensamiento, más propio de una Gaya Ciencia y del estilo siempre cambiante, siempre vivo y fértil de la filosofía nietzscheana. Especialmente revelador resultó el poema que Vidarte utilizaba al comenzar su tesis. Al leerlo en el contexto de *Una tesis en deconstrucción* entendimos lo que era la deconstrucción (quizá también algunas particularidades estilísticas del Barroco) y cómo podíamos mantener nuestra tesis desarrollándose sin que las contradicciones resultasen insostenibles.

Un soneto me manda hacer Violante,  
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;  
catorce versos dicen que es soneto:  
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante  
y estoy a la mitad de otro cuarteto;  
mas si me veo en el primer terceto  
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando  
y parece que entré con pie derecho,  
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aún sospecho  
que voy los trece versos acabando;  
contad si son catorce, y está hecho.

(Lope de Vega)

La tesis de Vidarte, este poema y su capacidad de obedecer y desobedecer al mismo tiempo las obligaciones estilísticas, se convirtieron en las referencias que intentábamos mantener durante nuestra investigación. Si encontrábamos límites en el estilo que nos imponía la forma "tesis", procurábamos evidenciarlos, pero no por ello dejar de escribir la tesis o huir a refugiarnos a una supuesta "libertad artística" que nunca es tal. De todas formas, el trabajo artístico que llevábamos a cabo en paralelo era tan exhaustivo y complejo que la sensación era la salir de una jaula para caer en otra, no había lugar donde sentirnos "libres" o tranquilos.

Para organizar el texto decidimos estructurarlo en cuatro capítulos. Uno dedicado a la crítica nietzscheana del lenguaje que, pese a ser la que más repercusión ha tenido y haber sido recogida por muchos autores, resultaba esencial para determinar nuestra relación con la forma "tesis". Es una cuestión inagotable y siempre abre nuevos caminos y reflexiones. Un segundo capítulo centrado en la crítica nietzscheana a la ciencia, fundamental para posicionarnos respecto a la idea de conocimiento. Además durante la investigación hemos encontrado esta crítica insuficientemente investigada, en muchos casos tratada como una cuestión secundaria en la filosofía de Nietzsche y con muchas interpretaciones contradictorias o que considerábamos insuficientes. El tercer capítulo intenta comprender la situación del arte en la filosofía nietzscheana teniendo en cuenta lo expuesto en las críticas de los dos primeros capítulos. Sin los capítulos previos, la cuestión del arte en Nietzsche corre el riesgo de apreciarse como una teoría para aplicar exclusivamente a las artes. Las reflexiones de los dos primeros capítulos deben servir para que toda lectura sobre el arte quede enraizada con una filosofía ocupada en la imposibilidad de conocer después de la idea de la muerte de Dios. El cuarto capítulo está ya bombardeado con obras de arte y letras de canciones con la intención de ayudar a la conexión con la obra anexa entregada junto a la tesis. Debe, desde el propio texto de la tesis, flexibilizar los límites que parecen fijos y poner en crisis las ideas que asociamos a la creación y el conocimiento.

La metodología llevada a cabo ha consistido principalmente en la lectura completa de la obra de Nietzsche además de indagaciones en los póstumos y en la correspondencia. A partir de ahí hemos pasado a lecturas



secundarias que tratan la filosofía de Nietzsche como elemento central. Se ha primado la lectura de obras monográficas sobre Nietzsche, y de entre estas, han tenido mayor peso aquellas que reflexionan a partir de su pensamiento antes que aquellas que pretenden presentarlo más asépticamente o se hacen cargo exclusivamente de su biografía. En la introducción de cada capítulo hemos especificado qué lecturas se manejan principalmente para cada apartado.

Hemos procurado mantener un pudor artístico con todas las obras que hemos citado, aunque como venimos explicitando, el lenguaje estaba repleto de obstáculos para ello. Con esto queremos decir que no hemos intentado "explicar" las citas que utilizábamos de otros autores, sino mantener los textos vivos en nuestro proceso de escritura. Hemos disfrutado de ellas "superficialmente", sin agotar el sentido porque no hay sentido que arrancarle a las citas. Están utilizadas en nuestro texto con la intención de producir más interpretaciones posibles, excitar más el texto de lo que lo conseguíamos por nosotros mismos. Por este motivo que diagnosticamos como un mal de artista, nos hemos sentido atraídos por los comentaristas de Nietzsche con estilo propio, afectados por su obra y dispuestos a bailar con ella, antes que por las lecturas con pretensiones historiográficas. Por aquellos filósofos que a partir de Nietzsche han optado por ampliar los límites de lo pensable y diseminar aún más el sentido, antes que los que intentan reconducirle y reconducir así también la historia de la filosofía.

En definitiva, hemos juzgado como más exhaustivos en sus investigaciones nietzscheanas a aquellos escritores que exploran la libertad estilística y son, en cierto modo, menos académicos. Juzgamos que cuando se tratan las ideas

nietzscheanas sin hacer el intento de desarrollar un estilo propio, la filosofía nietzscheana resulta inevitablemente disminuida o domesticada porque el estilo condiciona el contenido. Advertidos por el giro lingüístico nietzscheano y por la práctica artística somos sensibles a esta cuestión que recorre la tesis; no cualquier idea cabe en cualquier estilo, o dicho con mayor exactitud, el estilo ya es la idea y la fisiología que se pone en juego. Una filosofía afectada por Nietzsche debe asumir riesgos estilísticos.

La lectura de la correspondencia de Nietzsche durante la época de la redacción del Zarathustra ha sido muy relevante metodológicamente pero con ello (así lo hemos explicitado en el texto) tampoco queríamos darle a Nietzsche la última palabra sobre la interpretación de su obra. Recurrir a las cartas tiene una intención argumentativa que expone que, si atendemos a las múltiples maneras en las que Nietzsche se refiere al Zarathustra, podemos defender que la obra no se reduce estilísticamente a ninguna categoría. Esto ha sido una tentación para numerosos autores, quizá porque el propio lenguaje exige esas clasificaciones.

La especial atención a los póstumos, y en concreto a los que se escriben después de 1886 (año en que Nietzsche redacta los prólogos para todas sus obras) ha sido motivada por la lectura de la tesis de Víctor Berríos *Retórica del cuerpo: Nietzsche y la escritura terapéutica*. Tanto la tesis como las exposiciones de Berríos en el Seminario Nietzsche Complutense nos ponían sobre la pista de lo valioso de ese momento de construcción de sí mismo del Nietzsche artista. También, evidentemente, porque estos fragmentos están menos trabajados y su edición completa en castellano es muy reciente, por lo que nos ofrecían más oportunidades de hacer aportaciones novedosas.

En cuanto a las obras de Nietzsche, nuestra atención se ha centrado especialmente en *La gaya ciencia* y en *Así habló Zaratustra*. Esto se debe a las consideraciones que contienen sobre arte y conocimiento, las experimentaciones estilísticas que les dan forma y la compleja red de fuerzas que atraviesa las dos obras.

Paralelamente a todo este trabajo teórico, se fue realizando la composición, grabación e interpretación de la obra artística que se entrega como anexo a esta tesis. Como defendemos, esta tarea resultaba ineludible durante la investigación sobre las ideas nietzscheanas para disolver las dicotomías que imponía el lenguaje lógico-dialéctico. A continuación, ofrecemos una explicación respecto a los presupuestos estéticos bajo los que se ha intentado crear la obra, y cuál ha sido la metodología para el proceso de composición de música y letra.

Primero queremos constatar la imposibilidad de explicitar todos los detalles compositivos de forma exhaustiva, como el proceso de unión entre letra y música en cada canción, o por qué se tomaron determinadas decisiones estéticas durante la composición. Resulta imposible hacer una descripción detallada de la metodología artística porque la vida no es un laboratorio. Debemos reconocer que desconocemos (y Nietzsche diría que para crear es necesario desconocerlo) el desequilibrio de fuerzas que condicionaba que optásemos por una nota u otra y que no contábamos con una metodología que nos indicase cómo resolver la composición. El proceso creativo siempre tiene un importante componente azaroso, del que sin embargo el artista se responsabiliza (será una cuestión fundamental del capítulo tercero). Aunque después se trabaje con ese azar y se le dé forma (se cocine), solo podemos hacer una cierta aproximación a lo que fue el trabajo de composición

de las letras. Somos incapaces de diferenciar lo esencial de lo accesorio en nuestra metodología de trabajo artístico, no sabemos hasta dónde extender la sospecha sobre lo que nos ha influido a la hora de adoptar determinadas formas estéticas. No hubo una metodología controlada, resulta imposible contabilizar las variables que entraban en juego. Por ejemplo, el trabajo se desarrolló en diferentes espacios y momentos según las circunstancias personales nos llevaban a un sitio o a otro. A veces se componía en soledad, a veces acompañado de personas, a veces (si es que puede ser relevante) en compañía de animales. Algunas canciones llegaban al local de ensayo perfectamente terminadas y otras tardaban meses o años en llegar a su forma final pese a utilizar la misma "metodología" compositiva. De igual modo, algunas letras parecían salir escritas del libro y otras hubo que trabajarlas durante meses. Las condiciones en el momento creativo son siempre singulares e infinitesimalmente determinadas, y por ello, su descripción pierde interés teórico y no resulta útil a nivel práctico. De existir una metodología artística que garantizase resultados recurriríamos siempre a ella. Pero la sensación durante el proceso creativo era la contraria; que cada canción podía ser la última que componíamos, pues carecíamos de método o herramienta que nos asegurase que seríamos capaces de construir la siguiente.

A continuación lo que sí somos capaces de decir al respecto del proceso compositivo.

Uno de los presupuestos teóricos iniciales para la elaboración de la obra artística era que la misma no iba a pretender estar más lejos o más cerca del "sentido original" de la obra en la que se basa. Las disputas hermenéuticas sobre sentidos esenciales, malas



interpretaciones, problemas de traducción, malas copias, etc., están al margen de la filosofía nietzscheana que es anti-esencialista. Nada más lejos de nuestra intención que una reivindicación por captar lo "esencial" de la obra. La música procura ser una obra de arte en paralelo a otra obra de arte, como acaso sucede siempre en todo uso del lenguaje, metáfora de metáfora sin base de apoyo.

Al musicalizar el Zarathustra, y hacerlo a ritmo de rock and roll, pretendíamos relacionar la "inocencia", la falta de seriedad y el descaro de este estilo con la filosofía del martillo y los pies ligeros. Pero esta es solo una interpretación de las posibles de la filosofía nietzscheana que atiende a todos aquellos pasajes que abogan por este tipo de actitud creadora. Nuestra metodología práctica partía del presupuesto teórico de procurar no comportarnos como "camellos" que transportan pesadas cargas sino de hacer del juego infantil el paradigma de la actitud creativa. En el rock and roll existe siempre un cierto elemento de bufonería y ligereza, de broma gratuita. Pensamos que esto jugaba estéticamente a nuestro favor para tratar con esta filosofía que no entendemos como pesada, densa, oscura, etc., sino como centelleante, eléctrica, explosiva, atrevida, etc. No obviamos que hay pasajes del Zarathustra que están teñidos de pesimismo, de dolor (como "La canción de los sepulcros"), pero consideramos que cierta cantidad de energía inocente a la hora de tratarlo en nuestra música era un elemento irrenunciable que atraviesa el libro.

La búsqueda de un determinado efecto estético está siempre relacionada con la experiencia previa y la memoria de otras canciones. Las influencias determinan en gran medida los resultados artísticos, no tanto por lo que se alcanza sino por lo que se busca. En este caso nos



resultaría imposible elaborar una lista de la discografía que influye en la creación. En general podemos decir que van desde el blues y el folk de los años treinta hasta el heavy metal de finales de los setenta, incluyendo el soul y el jazz comprendido en estos años, además de grupos contemporáneos que continúan ampliando el rock and roll hoy aunque el estilo se desarrolla ahora en los márgenes de la industria y la historia de la música popular.

Para el trabajo de las letras se realizó una intensiva lectura del libro buscando temáticas que apareciesen en diferentes capítulos componiendo y relacionando párrafos o frases de distintas partes del libro. Durante la lectura también se buscaba en el texto todo aquello que inspirase la composición de versos, repeticiones que aportaban ritmo al texto original y palabras clave (un juicio arriesgado sin pretensiones de ser objetivo) que fuesen convenientes para ser rescatadas ya fuese por las imágenes que evocaban o por su adecuación con las longitudes cortas que exigen los versos. Al escribir canciones se dan ocasiones en las que el ritmo de las palabras se impone a todo.

Debemos reconocer que, aunque se trató de un trabajo de muchísimas horas que ha llevado más de cuatro años hasta tomar su forma definitiva, la composición de las letras a partir del libro no resultó un encaje forzado. Ha habido estrofas que han tenido decenas de versiones hasta encontrar su forma, pero el Zaratusstra de alguna manera se prestaba a llevar un ritmo, había ya algo musical en el texto.

El vocabulario en la traducción al inglés de Walter Kaufman (que es en la que nos hemos basado para la composición de las letras) no resultaba artificial para una canción de rock and roll porque tampoco el lenguaje original en alemán elegido por Nietzsche era un problema.

En la historia del rock and roll se ha experimentado tanto con las letras, con tantas formas estilísticas, que casi cualquier letra encuentra otras con las que relacionarse. El estilo cuenta ya con décadas de historia soportando versos de una importante fuerza filosófica. Los versos inspirados en el Zaratustra no aparecen como rarezas impuestas a una música que les es ajena, emparentan rápidamente con otros temas del imaginario colectivo dentro del rock and roll.

Para que ese parentesco estético se siguiese produciendo, componer las letras en inglés era un requisito imprescindible. Todo el blues, el folk, country, jazz, etc., que nutren al rock and roll tienen sus letras en inglés, y el propio estilo y su desarrollo durante la segunda mitad del siglo XX se expande desde los países anglosajones al resto del mundo. A nuestro juicio el estilo hablaba este idioma como condición estética indispensable. El efecto que se produjo al componer las canciones era el de estar trabajando con palabras y frases que ya se habían escuchado antes en el rock and roll pero que estaban formuladas de manera que arrojaban sentidos y sensaciones que sí podían ser originales. No eran palabras que no habíamos escuchado nunca en una canción, pero la precisión y la energía de las ideas nietzscheanas destacaban por su incomodidad y poder sugestivo.

Hay que tener en cuenta que, pese a ser una obra profundamente filosófica, el lenguaje del Zaratustra no es filosófico sino sencillamente único (la imposibilidad de encajarlo en categorías es uno de los temas de esta tesis). Además el texto original juega a tomar nota de "lo que dijo Zaratustra" por lo que se trata de discursos que el lector imagina como orales, contados en primera persona. Por tanto, cuando las canciones basadas en el Zaratustra son

interpretadas se canta un texto que en la obra original es un discurso. De tal manera que muchos elementos estilísticos del Zaratustra se mantienen en nuestra obra porque la situación del personaje/cantante es similar.

## CAPÍTULO 1: LENGUAJE

### INTRODUCCIÓN

En la primera sección de este capítulo inicial comenzamos exponiendo la dificultad que conlleva trabajar con la filosofía nietzscheana por la relación de sospecha que establece con el lenguaje. Para este apartado, nuestro principal apoyo es lo que Deleuze y Kofman advierten sobre el problema en sus obras dedicadas específicamente a Nietzsche. Nos movemos en una tensión irresoluble entre concepto y metáfora, si nos decidimos por uno u otro perderemos la filosofía nietzscheana. Esta está escrita en multitud de estilos, su mayor parte son aforismos, pero en el Zarathustra nos encontramos una forma inclasificable que no se puede ni se debe intentar aclarar. Al final de esta primera parte del primer capítulo, tras plantearnos "la opción Deleuze" y "la opción Kofman", añadiremos la que formula, en su tesis sobre Derrida, Francisco Vidarte, que no se trata de una solución al problema. Su propuesta nos permitirá introducirnos en la filosofía de Nietzsche mientras produzcamos varios textos simultáneamente. Si hemos conseguido lo que nos proponíamos, esta tesis debe estar acompañada por una obra anexa que responde a esa opción y mantiene tanto la tesis como la obra en un estado inestable sin seguridades en ningún caso.

La sección 1.2. que hemos llamado "La metáfora suicida", parte del conocido texto de Nietzsche *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* para ayudarnos a entender la acusación que Nietzsche sostiene sobre el lenguaje. Se ahonda en las ideas que aparecen en ese texto y se pone en relación con otros textos en los que el autor aborda el mismo tema. Así vamos caracterizando la herramienta que escribe con nosotros esta tesis: la lógica, la dialéctica y la concepción metafísica y moral del mundo. Como veremos, para Nietzsche la forma de lenguaje que utilizamos es una metáfora que niega serlo y por tanto niega a su enunciador como artista creativo y el carácter múltiple y cambiante de la vida, instaurando implícitamente con ello una fe en la posibilidad de conocer.

El último apartado de este capítulo, el 1.3. titulado "Diagnóstico nietzscheano del lenguaje", se centra en la relación con el cuerpo y con la vida que evidencia el uso del lenguaje lógico-dialéctico. Hemos elegido la palabra "diagnóstico" porque el análisis que hace Nietzsche se asemeja al que haría un médico de la cultura que leyese, en cada uso del lenguaje, síntomas que hablan del estado del cuerpo. Aportamos a las ideas de Nietzsche lo que, apoyándose en él, han escrito sobre la cuestión autores como Klossowski y Foucault. De Foucault tomamos sus reflexiones al respecto de todos los presupuestos que estamos asumiendo implícitamente con el lenguaje. Klossowski ofrece una reflexión psicológica de cómo el lenguaje lógico-dialéctico nos aporta seguridad psíquica y moral. Ambos están tratando distintas caras de una misma problemática que, junto a diversas citas del propio Nietzsche, nos deben servir para tener un boceto de la incómoda relación con el lenguaje que existe en su filosofía. Este capítulo recoge consideraciones que nos

resultan ineludibles a la hora de escribir sobre la filosofía nietzscheana. Las afirmaciones nietzscheanas sobre el funcionamiento de la gramática no podemos considerarlas superadas si nos proponemos reflexionar sobre la relación entre arte y conocimiento. Es preciso tensionar nuestra relación con la tarea de la escritura desde el inicio del texto.

### 1.1. CÓMO ESCRIBIR SOBRE NIETZSCHE.

No somos los primeros en enfrentarnos al problema de cómo escribir sobre la filosofía nietzscheana. Para prevenirnos de las dificultades que surgen al hacerlo nos basamos en lo que Kofman y Deleuze nos advierten en sus libros *Nietzsche y la metáfora*<sup>1</sup> y *Nietzsche y la filosofía*<sup>2</sup>. Escogemos sus obras porque ambos, al inicio de sus textos, dedican esfuerzos en evidenciar estos problemas y riesgos que son también los nuestros.

“Escribir conceptualmente todo a sabiendas de que el concepto no tiene más valor que la metáfora, que es él mismo un condensado de metáfora, escribir exponiendo la escritura a un desciframiento genealógico, me parece más nietzscheano que escribir metafóricamente en

---

<sup>1</sup> KOFMAN, S. *Nietzsche et la métaphore* (la traducción es nuestra). Payot, París, 1972.

<sup>2</sup> DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía* (trad. Carmen Artal). Anagrama, Barcelona, 2002.

perjuicio del concepto proponiendo la metáfora como norma.”<sup>3</sup>

“El comentador de Nietzsche debe evitar, sobre todo, «dialectizar» el pensamiento nietzscheano bajo cualquier pretexto.”<sup>4</sup>

Ambos autores nos indican el peligro de tomar cualquiera de los dos caminos que, parece, se nos ofrecen:

Si escribimos filosofía “convencional” sobre el pensamiento nietzscheano corremos el riesgo de dialectizarlo. Si escribimos metafóricamente “proponiendo la metáfora como norma” actuaremos en perjuicio del concepto. Kofman añade además, que proponer la metáfora como norma no le parece algo propiamente nietzscheano, tomar ese camino sería una simplificación de su pensamiento. Kofman nos plantea una salida, que es en principio la que ella ha seguido: que nuestra escritura esté abierta, expuesta y se ofrezca a lo que llama “un desciframiento genealógico”. Si optamos por construir un texto que trabaje con conceptos, este debe brindar las instrucciones para ser “desmontado” genealógicamente. Pero no perdemos de vista la advertencia de Deleuze, el mayor riesgo es dialectizarlo. Aun tomando la opción Kofman, a un escritor que trabaja con la filosofía de Nietzsche le invade la sospecha de que, aunque ofrezcamos un texto desmontable, este lo habremos conformado ya a base de conceptos desarrollados dialécticamente, traicionando desde

---

<sup>3</sup> KOFMAN, S. *Nietzsche et la métaphore* (la traducción es nuestra). op. cit. p. 11.

<sup>4</sup> DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía* (trad. Carmen Artal). op. cit. p. 20.



el inicio, la singularidad de la filosofía nietzscheana. Es decir, que aunque nuestros conceptos muestren sus debilidades y no se pretendan idealmente sólidos y fundamentados, sigue existiendo la posibilidad de que cometamos el error del que nos advertía Deleuze y el texto carezca de la sensualidad propia de la filosofía nietzscheana que se distingue por evocar sentidos de una forma en la que nunca lo consigue un texto dialéctico que solo opera con conceptos.

"Nietzsche nunca se conforma con el discurso o la disertación (logos) como expresión del pensamiento filosófico."<sup>5</sup>

Estas dificultades al tratar con su filosofía se manifiestan si concebimos el uso nietzscheano del lenguaje como parte integral de su pensamiento.

No podemos dejarnos llevar por la metáfora, ya que esto traicionaría los conceptos (que en Nietzsche parecen estar expresados en forma metafórica), ni podemos conceptualizar su obra dejando momificadas sus metáforas para el intercambio estéril de la dialéctica. Este problema inicial es para nosotros *el problema*, no debemos evitarlo. La sensación es la de chocar con el muro principal al inicio de la investigación. Por eso recogemos las citas de autores que son sensibles a esta tensión y que cuando escribieron sobre Nietzsche se plantearon primero el ahogo metodológico que implica.

---

<sup>5</sup> DELEUZE, G. *Dos regímenes de locos* (trad. José Luis Pardo). Pre-textos, Valencia, 2007. p. 191.

Nietzsche y su uso de la metáfora dentro de un pensamiento filosófico trastocan todo posible comentario posterior. Las metáforas filosóficas de Nietzsche nos arrastran a esta situación incómoda en el lenguaje del que da cuenta Derrida en la siguiente cita.

"Intento hablar de la metáfora, decir algo propio o literal a propósito suyo, tratarla como mi tema, pero estoy, y por ella, si puede decirse así, obligado a hablar de ella *more metaphoricamente*, a su manera. No puedo tratar de ella sin tratar con ella, sin negociar con ella el préstamo que le pido para hablar de ella.

No llego a producir un tratado de la metáfora que no haya sido tratado con la metáfora, la cual de pronto parece intratable."<sup>6</sup>

La cuestión nos lleva evidentemente al problema de la posibilidad de discernir entre forma y fondo. Esto se puede traducir con una terminología científica transversal a diferentes campos si nos preguntamos hasta qué punto la metodología de la investigación condiciona o pre-establece los resultados y las conclusiones. La forma de una tesis parece dirigirnos a conclusiones de las que nos previene Deleuze. Una tesis puede entenderse como una máquina de dialectizar: presentar una hipótesis cuyo sentido esté lo más cerrado posible, poner la tesis a prueba de sus posibles refutaciones y (si sale airosa) afirmarla. Una estrategia lógica, lineal, sin discontinuidades, que vaya

---

<sup>6</sup> DERRIDA, J. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: La retirada de la metáfora* (trad. Patricio Peñalver). Ediciones Paidós, Barcelona, 1989. p. 36.

engarzando argumentos en favor de la hipótesis y que en un estado último la demuestre.

Puede que también se nos cierre el camino que sugería Kofman de mostrar en el texto su desciframiento genealógico. Si se desmontan las piezas de una tesis genealógicamente<sup>7</sup> nos encontraremos (sobre todo si el lector es nietzscheano) con el recorrido de vuelta que muestra los conceptos que cimentaban nuestras hipótesis como metáforas olvidadas. Realizando un desciframiento genealógico nietzscheano nuestras tesis se desharían en poemas.

La propuesta de Kofman es la de un texto que tiene poder evocador en su lectura pero que además es tan generoso como para regalarnos su "deslectura". De esta manera pierde el poder que le otorgaba su fundamentación, así no corre el riesgo de volverse demasiado duro, demasiado pretencioso. La estrategia de la poesía consiste en cubrirse con velos pero enseñar precisamente eso que la lógica esconde: la metáfora, lo "humano, demasiado humano" de todos los conceptos. Ese desvelamiento es el que un texto científico (aunque sea dentro del campo de las humanidades, y para Nietzsche todas las ciencias son ciencias humanas) nunca se atreve a hacer, perder ese pudor sería ir demasiado lejos. Por tanto, la opción Kofman no parece compatible con la forma "tesis". Al fin y al cabo ¿Qué hipótesis quedaría demostrada en un texto que se auto-critica? ¿Una construcción que refutase su fundamentación desde sí misma?

---

<sup>7</sup> La genealogía en Nietzsche es lo contrario de la búsqueda de esencias originarias. "La genealogía no se opone a la historia como la visión altiva y profunda del filósofo se opone a la mirada de topo del sabio; se opone, por el contrario, al desplegamiento metahistórico de las significaciones ideales y de las indefinidas teleológicos. Se opone a la búsqueda del «origen»." FOUCAULT, M. *Nietzsche, la genealogía y la historia* (trad. José Vázquez). Pre-textos, Valencia, 2014. p. 13.

La duda es si un texto con estructura argumentativa y lineal que obedece a las normas lógico-dialécticas, resulta insuficiente para manejar la multiplicidad de sentidos que hace explotar una metáfora o un aforismo nietzscheano. Si al tratar con su filosofía renunciamos de entrada a la multiplicidad de sus posibles sentidos y nos centramos en uno, podemos haber perdido su forma y su fondo.

"Así, Nietzsche creó en cierta medida un *nuevo estilo* en la filosofía, la cual hasta entonces solo se había expresado recurriendo al tono del científico o al discurso poético del entusiasta. Nietzsche creó el estilo de *lo característico*, que expresa no solo los pensamientos como tales, sino también toda la riqueza de la tonalidad emotiva de lo que resuena en su alma, todas las sutiles y secretas relaciones sentimentales que un pensamiento o una palabra pueden despertar. Con esa particularidad suya, Nietzsche no solo domina el lenguaje, sino que, a la vez, se eleva más allá de los límites de la insuficiencia lingüística, pues mediante el ambiente emotivo logra que resuene en las palabras aquello que de otro modo permanece en ellas sin voz."<sup>8</sup>

Hay mucho que comentar en lo que Andreas-Salomé ha sido capaz de sintetizar en tan pocas líneas, y son temas fundamentales para la cuestión que estamos tratando y la propia tesis. Cuando dice: "todas las sutiles y secretas relaciones sentimentales que un pensamiento o una palabra

---

<sup>8</sup> ANDREAS-SALOMÉ, L. *Friedrich Nietzsche en sus obras* (trad. Luis Fernando Moreno). Minúscula, Barcelona, 2005. p. 182.

pueden despertar". Sus palabras nos hacen preguntarnos ¿Cuál es el tipo de lenguaje por el que ha optado Nietzsche que mantiene viva la multiplicidad de sentidos posibles sin dejar de lado los conceptos filosóficos? No parece bastar con el vocablo "metafórico" para caracterizarlo. Si es una virtud de su estilo ¿No ha sido este también el mayor peligro de su filosofía? "Nietzsche no solo domina el lenguaje, sino que, a la vez, se eleva más allá de los límites de la insuficiencia lingüística". Si la supuesta insuficiencia lingüística ha sido trascendida por Nietzsche mediante un estilo nuevo, nuestra reflexión sobre cómo escribir es ineludible y una parte central de la tesis. Consideramos relevante señalar que Nietzsche no solo creó un "el estilo de lo característico", manejó muchos y no se mantuvo en ninguno. Por ejemplo, *Así habló Zaratustra* no es la meta estilística nietzscheana, pues tras esa obra Nietzsche siguió escribiendo y experimentando con su escritura. Esta será una de las claves que se nos ofrezcan, la variedad estilística, lo que ha motivado la creación de la obra que acompaña a esta tesis.

Siguiendo la lectura de Andreas-Salomé, entendemos que Nietzsche desarrolla un lenguaje que no renuncia a las emociones, a esas emociones que resuenan indefectiblemente en cuerpos lectores. Un lenguaje que no niega el cuerpo que escribe y el cuerpo que lee. No hay transmisión pura de conceptos abstractos sin seducción, anhelos de poder o sometimiento, sentimientos de admiración o rechazo... que variarán en cada caso, en cada cuerpo que lee y reescribe a Nietzsche. La multiplicidad de sentidos está a salvo cuando se asume que no es posible transmitir un único sentido para un intérprete objetivo de expresiones universales. El texto va a ser leído por infinitos cuerpos diferentes en los que resonará de distintas maneras. Según los cuerpos

metabolizan a Nietzsche revelan sus propias cualidades en una gama infinita de variaciones, los sentidos que crean a partir de la combinación del texto y su propia fisiología son imprevisibles. Si esto es inevitable con todo texto, en la filosofía nietzscheana este aspecto se ha admitido, celebrado, buscado y potenciado a conciencia. Repetiremos muchas veces esta expresión: se ha transparentado. La tomamos de las palabras de Heidegger ya que según él, lo que el arte es para Nietzsche queda expresado en la formulación: "El arte es la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder"<sup>9</sup>.

Insistimos ¿Cómo mantiene Nietzsche viva la multiplicidad? Por muy poética o metafórica que nos resulte su obra, no ha dejado de ser interpretada como filosófica, y con ello ha unido dos mundos que para el lenguaje lógico-dialéctico son contradictorios. Su trabajo artístico con la metáfora supone una ruptura que le emparenta más con Heráclito que con la Alemania de su época. Una relación con el pasado que le devuelve a la Grecia pre-platónica y pone en crisis la ilusión de progreso de los más de 2000 años de filosofía occidental "embriagada de dialéctica"<sup>10</sup>. Esta

---

<sup>9</sup> HEIDEGGER, M. Nietzsche (trad. Juan Luis Vermal). Ariel, Barcelona, 2000. p. 74. Tenemos muchas diferencias con la lectura que Heidegger hace de Nietzsche, nuestra coincidencia en esta cita es una excepción. Un fragmento póstumo en el que Nietzsche hace esta afirmación es: "El fenómeno «artista» es además el más *transparente*: - desde él dirigir la mirada a los *instintos fundamentales* del poder, de la naturaleza, etc.! ¡También de la religión y de la moral! «el juego», lo inútil, como ideal de lo colmado de fuerza, como «infantil»". FP IV. Otoño de 1885 - otoño de 1886. 2 [130]. Tecnos, Madrid, 2008. p. 116. Todos los fragmentos póstumos de Nietzsche que aparecerán citados provienen de la edición dirigida por Diego Sánchez Meca en cuatro volúmenes de la editorial Tecnos, Madrid, 2006-2010, salvo que se explicita lo contrario.

<sup>10</sup> "En Platón, como hombre de entusiasmo y sensibilidad sobreexcitable, la magia del concepto fue tan grande que de modo involuntario adoró y endiosó el concepto como una forma ideal. *Embriaguez de la dialéctica*, como conciencia de ejercer con ella un dominio sobre sí - - como instrumento de la voluntad de poder." FP IV. Otoño 1885-otoño 1886. 2 [104]. op. cit. p. 107.

crisis la provoca desde su uso del lenguaje, su relación con la poesía hace temblar los pies de la filosofía<sup>11</sup> y nos dificulta escribir sobre su pensamiento desde "este lado del lenguaje" sin traicionarlo. Necesitamos una relación con estos extremos entre la embriaguez del concepto y la embriaguez de la metáfora que no resulte una síntesis, ni un término medio, ni la completa adhesión a uno de los dos polos. La crítica nietzscheana deshace las bases que pretenden asegurar las diferencias entre las dos formas de trabajo, no debemos sentirnos seguros en ningún ámbito acabando con la tensión, o estaremos reforzando la división dicotómica.

En la obra de Nietzsche nos vamos a encontrar siempre estas metáforas/concepto como: eterno retorno, muerte de Dios, ultrahumano<sup>12</sup>, etc. También con otras que es

---

<sup>11</sup> Nos ayuda a comprender esta visión de la historia de la filosofía lo que dicen Leyra y Mataix en *Arte y Ciencia: Una visión especular*. "Poesía y filosofía confluyen por segunda vez en la historia. Antes que él, habían confluído en Platón y el Platón poeta trágico sacrificó el arte en aras de la filosofía, quemando, al parecer, sus piezas teatrales. No sabemos cuánto perdió el arte con este sacrificio; sabemos lo que ganó la filosofía y tenemos noticias de un hombre envejeciendo en pleno equilibrio. La confluencia de poesía y filosofía en Nietzsche tuvo, pensamos, un carácter inverso. Él unifica la desgarradura platónica, siente, como el poeta griego, unificados los dos mundos que separaban los filósofos y dedica todo su esfuerzo a pensarlos también unificados. La tarea esta vez no aportó equilibrio, sino la locura." LEYRA, Ana María y MATAIX, Carmen. *Arte y ciencia: Una visión especular*. La palma, Madrid, 1992. p. 103.

<sup>12</sup> Ante el problema de la traducción del término *Übermensch* vamos a optar por "ultrahumano". Traducir *Mensch* por "humano" nos parece más ajustado ya que, aunque en castellano la palabra "hombre" puede englobar tanto a hombre como a mujer, en alemán para abarcar a ambos se utiliza *Mensch* que es el término empleado por Nietzsche. "Hombre" sería adecuado si nos encontrásemos *Mann* que se refiere al hombre varón y nunca incluye a la mujer.

El prefijo *Über* es más problemático. Se podría traducir al castellano como "sobre" pero en alemán contiene matices de los que carece en castellano. *Über* se utiliza cuando se habla de algo que está sobre otra cosa sin tocarla (diferenciación que no existe en castellano), como *over* en inglés (de ahí que la traducción al inglés de Walter Kaufman sea *overman*) y dependiendo de la palabra a la que esté unido puede adquirir otras connotaciones.

peligroso colapsar en una sola lectura como: aristocracia, plebe, pastor, rebaño, embriaguez, sueño, etc. El problema habita incluso en los propios títulos de las obras como *La Gaya Ciencia* o *Humano, demasiado humano* que parecen ya poemas en miniatura, pequeñas bombas de sentido ¿Cómo analizarlos?

"Los análisis conceptuales son indispensables, y Nietzsche los lleva más lejos que ningún otro. Pero perderían su eficacia si el lector los recibiera en una atmósfera que no fuera la de Nietzsche. Mientras el lector se obstina en (1) ver en el «esclavo» nietzscheano a alguien que se encuentra dominado por un amo y que merece encontrarse así; (2) comprender la voluntad de poder como una voluntad que quiere y busca el poder; (3) concebir el Eterno Retorno como el fastidioso retorno de lo mismo; (4) imaginar al superhombre como una raza de amos, toda relación positiva entre Nietzsche y el lector será imposible."<sup>13</sup>

---

Asumimos el riesgo de traducirlo como "ultrahumano" interpretando que Nietzsche en su obra habla de alguien que está "más allá" del humano. No se trata con exactitud de superioridad, en cuyo caso podríamos emplear "superhumano", tampoco de algo que aparece después en un tiempo lineal de forma necesaria como parece indicar "posthumano", y desechamos también "transhumano" ya que en las últimas décadas el término se ha asociado al cambio de la condición humana mediante el uso de ciencia y tecnología (lo que consideramos que no guarda relación con las ideas nietzscheanas).

La opción que parecería menos arriesgada es dejar la palabra sin traducir pero no podemos evadir peligros que consideramos que siempre van a estar ahí. Sabemos bien que, aun cuando se ha tratado con el término en su idioma original, este ha dado lugar a todo tipo de interpretaciones.

<sup>13</sup> DELEUZE, G. *Dos regímenes de locos. op. cit.* p. 190.



Todo aquello de lo que nos advierte Deleuze en esta cita, es lo que nos puede escandalizar en las primeras lecturas cuando llegamos al pensamiento nietzscheano desde un lenguaje que no hemos sometido a la crítica que nos propone Nietzsche. Pero a estas conclusiones erróneas que Deleuze utiliza como ejemplo no se les puede negar que son "lógicas". Y este mismo peligro nos indica Bataille en la siguiente cita poniendo como ejemplo la voluntad de poder.

"La «voluntad de poder», considerada como un término, sería una vuelta atrás. Volveríamos, siguiéndola, a la fragmentación servil. Volveríamos a proponernos, de nuevo, un deber y el bien que es el poder querido nos dominaría. La exuberancia divina, la ligereza que expresaban la risa y la danza de Zarathustra se reabsorberían."<sup>14</sup>

"Reabsorber" el Zarathustra sería indudablemente un fracaso para quien trate con la filosofía nietzscheana. Recordemos que Deleuze argumenta que mientras nos mantengamos asentados en una interpretación dialéctica, la lectura de Nietzsche no solo puede provocar rechazo sino que las ideas nietzscheanas pueden ser rechazadas por el discurso acarreando graves consecuencias. Corremos el riesgo de utilizar los conceptos/metáfora de Nietzsche como ilustraciones de nuestras expresiones lógico-dialécticas. Podríamos escribir unos párrafos y acompañarlos de una cita más o menos metafórica de Nietzsche de forma que los

---

<sup>14</sup> BATAILLE, G. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte* (trad. Fernando Savater). Taurus, Madrid, 1972. p. 24.

párrafos previos parezcan justificados ante la ilusión de que "Nietzsche nos quería decir esto" en este u otro texto. Si introducimos los conceptos/metáfora nietzscheanos en la "máquina lógico-dialéctica" habremos perdido la parte de su contenido que precisamente atacaba esa lógica. Si Nietzsche es dinamita no podemos pretender desactivar la bomba para trabajar cómodamente con él.

Así que una cosa parece quedar clara, si solamente practicamos una escritura lógico-dialéctica que encadena conceptos, estaremos imposibilitándonos a nosotros mismos hablar sobre el pensamiento nietzscheano. Esta debería ser la primera conclusión a la que cualquier comentarista de Nietzsche nos lleve, sea Kofman, Deleuze, Derrida, Bataille... en este aspecto creemos que coincidirían todos. De no ser así, el lenguaje elegido por Nietzsche sería un capricho, podríamos separar el fondo de la forma en su filosofía/poesía.

Otro intento por pensar el planteamiento de lectura de Kofman nos presenta más problemas ¿Cuándo se mostraría el desmontaje genealógico de nuestro texto? o ¿Dónde? ¿En qué parte del texto? ya que esto determinará el "cuándo". Si la advertencia se encuentra en el propio texto, intercalándose, interrumpiéndolo, probablemente este se mantendrá en estado líquido cada vez que intente endurecerse. Serían dos textos que se entorpecen pero de esta manera mantienen una tensión irresoluble. Siguiendo a Kofman, dentro de esta máquina de dialectizar debemos renunciar evidentemente a producir efectos diseminadores o explosivos de sentido (recordemos que según su lectura Nietzsche hace eso, pero no solo eso). Pero vamos a procurar aclarar siempre que las interpretaciones que ofrecemos en nuestro texto y que tienen un carácter más cerrado y lineal, no son las únicas posibles ni concluyen



para siempre las ofertas nietzscheanas. Ese "desciframiento genealógico" que intentamos mantener presente, debe minar las fundamentaciones, pero también permitirnos ampliar las lecturas posibles y, en definitiva, escribir, ofrecer y crear. El hecho es que no podemos proponer múltiples lecturas simultáneamente, es imposible, ya que no podemos hacer dos lecturas a la vez. Foucault nos recuerda que el lenguaje lógico-dialéctico es precisamente la eliminación de la simultaneidad.

"Lo que distingue al lenguaje de todos los demás signos y le permite desempeñar un papel decisivo en la representación no es tanto que sea individual o colectivo, natural o arbitrario, sino que analice la representación según un orden necesariamente sucesivo: los sonidos, en efecto, solo pueden ser articulados uno a uno; un lenguaje no puede representar al pensamiento, de golpe, en su totalidad; es necesario que lo disponga parte a parte según un orden lineal. [...] En este sentido estricto, el lenguaje es el análisis del pensamiento: no un simple recorte, sino la profunda instauración del orden en el espacio. [...] La gramática general es el estudio del orden verbal en su relación con la simultaneidad que está encargado de representar."<sup>15</sup>

Con un ejemplo del tipo de situaciones en que nos podemos ver inmersos presentaremos con más claridad el dilema. El ejemplo además trata la cuestión del arte y la poesía y su

---

<sup>15</sup> FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas* (trad. Elsa Cecilia Frost). Siglo XXI editores, Madrid, 2010. p. 87.

situación en la filosofía nietzscheana. Tomamos una cita de *Así habló Zaratustra*.

"Pero ¿Qué te dijo una vez Zaratustra? ¿Qué los poetas mienten demasiado? -Pero también Zaratustra es un poeta."<sup>16</sup>

Esta frase se la dice Zaratustra a uno de sus discípulos. Ese "demasiado" se puede interpretar como algo negativo si se quiere, puede parecer que Nietzsche busca un nuevo tipo de poeta o alejarse de todos los poetas. Aunque esta frase está puesta en boca de Zaratustra, cuya opinión al respecto de los poetas puede no coincidir con la de Nietzsche. Se puede interpretar lo contrario: que ese "demasiado" no es algo negativo que Zaratustra, y quizá Nietzsche, recriminan a los poetas, sino que "demasiado" se refiere a la capacidad de éstos de exceder la realidad y quizá de esta manera entrar en contacto con la voluntad de poder (si la voluntad de poder se caracteriza por exceder siempre lo posible). La lectura se complica si seguimos leyendo. Más adelante Zaratustra dice estar cansado de todos los poetas, es un poeta cansado de todos los poetas y por tanto (si es que se incluye) también de sí mismo.

"Me cansé de los poetas, de los de hoy y de los de ayer: me parecen superficiales todos ellos y sus mares poco profundos."<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Za. De los poetas. OC IV. op. cit. p. 149.

<sup>17</sup> *ibidem*

El texto además se puede poner en relación fácilmente con el poema de Nietzsche *Sólo loco, sólo poeta* que aparece en los Ditirambos de Dionisos y en el libro cuarto del Zarathustra en el capítulo "La canción de la melancolía" en boca del Mago. En el poema podemos suponer que habla Nietzsche y no Zarathustra, pero incluso el Nietzsche poeta puede no estar de acuerdo con el Nietzsche filósofo, podría no querer defender filosóficamente lo que dice en un poema. Así complicamos aún más este juego de múltiples personajes en el que un poeta escribe una obra poética dentro de la cual un personaje dice ser un poeta cansado de todos los poetas porque mienten demasiado.

"-¿aún recuerdas, recuerdas, ardiente corazón,  
cuán sediento estabas?  
¡sea yo desterrado  
de toda verdad!  
¡Sólo loco! ¡Sólo poeta!..."<sup>18</sup>

Solo relacionando estos textos ya tenemos un ejemplo que no es únicamente difícil de aclarar, resulta que intentar aclararlo va en contra de lo que se ofrece en ellos. En la relación que mantiene Nietzsche con la poesía ya nos encontramos una maraña de poetas mentirosos y poesías que mienten que atenta contra la lógica, una explosión de sentidos posibles. Y aún tendríamos siempre la duda: ¿Qué argumentos comparten Nietzsche y Zarathustra? Zarathustra puede auto-denominarse poeta pero nosotros no podemos olvidar que él es ya poesía. Nada de lo que sucede en *Así habló Zarathustra* lo ha dicho Nietzsche, es lo primero y más

---

<sup>18</sup> DD. ¡Sólo loco! ¡Sólo poeta!. OC IV. op. cit. p 879.

evidente que nos señala el libro desde su título. Siempre tenemos la duda de si Nietzsche suscribiría cada palabra de Zarathustra o si para ello haría falta un Super-Nietzsche como dice Andreas-Salomé.

“La figura de Zarathustra como una transfiguración del propio Nietzsche, como un reflejo y una metamorfosis de la plenitud de su naturaleza en una luminosa imagen divina, debe representar una analogía perfecta con el sueño nietzscheano del nacimiento de lo sobrehumano a partir de lo humano. Zarathustra es, por así decirlo, el Nietzsche-super-hombre, es el «Supernietzsche».”<sup>19</sup>

La cita y el ejemplo son útiles para evidenciar que el texto permite lecturas muy diferentes y que dependiendo del contexto en el que se utilice pueden cerrarse otras lecturas posibles que el original ofrecía. Esto es debido tanto al estilo como al fondo del pensamiento nietzscheano (diferenciarlos carece de sentido). El problema no es que cualquiera de las interpretaciones posibles sean verdaderas o falsas, sino que con cierta maldad, (o buena voluntad, lo mismo da) al cerrar una lectura el texto es traicionado y se pierden la multiplicidad de sentidos simultáneos que provocaba su estilo en un principio. En la transformación que va desde la poesía hasta el texto que niega ser poesía desperdiciamos el poder evocador inicial. En este caso el comentario de la obra no habla el lenguaje de la obra y va a resultar siempre más restrictivo. Los sentidos múltiples posibles, en Nietzsche no se experimentan como

---

<sup>19</sup> ANDREAS-SALOMÉ, L. *Friedrich Nietzsche en sus obras* (trad. Luis Fernando Moreno). op. cit. p. 267.

contradicciones. La tentación de "decantarlos", sustraerlos del caos y quedarse con lo "fundamental" sería contrario a su filosofía. Sería escribir sobre Nietzsche pero no "después" de Nietzsche sino "antes" de Nietzsche. Reaccionar así es resistirse al cambio, aferrarse melancólicamente a una seguridad que, de hecho, ya se ha perdido al entrar en contacto con sus ideas. No hay contradicciones que resolver ni metáforas que aclarar sino lenguajes nuevos a los que abrirse, lo señala Blanchot cuando dice:

"Allí en donde la oposición no opone sino que yuxtapone, allí en donde la yuxtaposición da en conjunto lo que se sustrae a toda simultaneidad, sin sucederse sin embargo, en ese punto preciso se le propone a Nietzsche una experiencia no dialéctica del habla. No una manera de decir y de pensar que pretendería refutar la dialéctica o expresarse contra ella [...] sino de un habla distinta, separada del discurso, que no niega y en ese sentido no afirma, y que, sin embargo, deja jugar entre los fragmentos, en la interrupción y la detención, lo ilimitado de la diferencia."<sup>20</sup>

Sobre este problema de cómo relacionarnos con la metodología de una investigación científica en humanidades cuando trabajamos con textos cuyo estilo dificulta el tratamiento desde estas obligaciones de forma, la tesis de

---

<sup>20</sup> BLANCHOT, M. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Ediciones Calden, Buenos Aires, Argentina, 1973. p. 45.

Francisco Vidarte nos ofrece una salida múltiple. Su propuesta permite trabajar con el problema manteniéndolo vivo y complejo. En su tesis *Una tesis en deconstrucción*, Francisco Vidarte piensa la difícil situación entre dos lenguajes asumiendo riesgos y sin darle una "solución". En su caso su tesis se centra en Derrida pero interpretamos que la cuestión es la misma.

"Nos enfrentamos, pues, a un doble riesgo en nuestro intento: 1. Intentar la salida y la deconstrucción sin cambiar de terreno, repitiendo lo implícito de los conceptos fundadores y de la problemática original, utilizando con semejante edificio los instrumentos o las piedras disponibles en la casa, es decir, también en la lengua. El riesgo reside aquí en confirmar, consolidar o elevar sin cesar con mayor profundidad aquello mismo que se pretende deconstruir. La explicitación continua corre el riesgo de adentrarse en el autismo de la clausura. 2. Decidir cambiar de terreno, de manera discontinua y abrupta, instalándose brutalmente fuera y afirmando la ruptura y la diferencia absolutas.

[...]

Es evidente que estos efectos no son suficientes para anular la necesidad de un «cambio de terreno». Es evidente asimismo que entre estas dos formas de deconstrucción la elección no puede ser única y simple. Una nueva escritura debe tejer y entrelazar ambos motivos. Lo que viene a decir que es preciso hablar varias lenguas y producir varios textos a la vez.

Así pues no será posible permanecer en el marco de la enunciación de una tesis al modo clásico, con todo lo



que ello implica, ni emprender una huida apresurada por el puente de plata que thémis nos tiende."<sup>21</sup>

Al escribir una tesis (aun siendo esta en Bellas Artes) vamos a utilizar mayoritariamente metáforas muertas y la estéril lógica de la dialéctica. Procuraremos apuntar con ellas a los límites que conscientemente nos hemos impuesto al usarlas. Pero Vidarte nos advierte de que "la explicitación continua corre el riesgo de adentrarse en el autismo de la clausura" por lo que la tarea genealógica, transvaluadora o deconstructiva no podrá ser continua (nos recordaba Foucault que es imposible hacerlo simultáneamente). Pedimos por tanto al lector que tolere nuestras fundamentaciones y argumentaciones y todos los momentos en los que el texto parezca desvelar o arrancar una verdad oculta, y las interprete siempre dentro de un tiempo limitado de juego dentro de una tesis. En todo caso no será el único lenguaje, el único "terreno", por el que se moverá la tesis.

Como decía Derrida, tratar con la metáfora obliga al escritor a escribir metafóricamente, y en este caso el contacto con el lenguaje lógico-dialéctico nos va a llevar a su territorio y nos va a transformar. El trabajo consistirá en evidenciar las críticas nietzscheanas a este lenguaje y justificar, como un movimiento orientado artísticamente, la búsqueda de Nietzsche (y la nuestra) de nuevos lenguajes y estilos. Debemos entender las elecciones estilísticas de Nietzsche asumiendo la "alegría" del lenguaje poético como un elemento de gran seriedad. Su poesía, sus aforismos, su literatura o su filosofía no

---

<sup>21</sup> VIDARTE, F. *Una tesis en deconstrucción*. UNED, 1998. p. 27. (Existe una edición publicada como libro pero solo en francés. VIDARTE, F. *Derritages, Une thèse en déconstruction*. L'Harmattan, 2002.)

serán entendidas como una guarida en la que refugiarse de los problemas que se siguen de su crítica a la gramática. Entendemos su uso de la explícita ficción, de la imagen o la metáfora, como la situación en la que la lucha (que no aspira a una resolución) es más transparente.

Como venimos anunciando, acompañando a este texto, se hace necesaria una propuesta artístico-filosófica. De esta manera pretendemos que el problema se mantenga vivo, hablando en varios lenguajes y desde varios territorios. Es la forma que hemos elaborado para seguir la recomendación de Vidarte que nos alentaba a "hablar varias lenguas y producir varios textos a la vez". No despreciamos nada de lo que nos brindan ambos lenguajes, no tomamos una única elección, y en algunos casos vamos a intentar "tejer y entrelazar" los caminos. Quizá es inevitable y Nietzsche nos advertiría de que la pureza ideal de las formas es imposible.

## 1.2. LA METÁFORA SUICIDA.

En este segundo apartado vamos a partir del texto de Nietzsche *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* para plantear la crítica nietzscheana al lenguaje y comprender cómo afecta a nuestro trabajo (aunque evidentemente, no solo a nuestro trabajo).

"¿Qué es la verdad? Un ejército de metáforas, metonimias, antropomorfismos en movimiento, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, tras un prolongado uso, a un

pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han quedado gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal.”<sup>22</sup>

Nietzsche nos plantea esta narración: Hace mucho tiempo los hombres inventaron el lenguaje y en su origen todo el lenguaje era metafórico. Todas las palabras antes de ser estas monedas gastadas de factura irreconocible que nos intercambiamos fueron metáforas repletas de matices, rugosidades, quizá incluso contenían una inscripción indicando lo más importante para el uso de cualquier moneda, billete o cheque: quién defiende esta representación como valiosa.

Pero para nuestros fines encontramos un inconveniente en esta metáfora sobre la metáfora que nos ofrece Nietzsche, pues nos induce a asumir que ha sido "después de un prolongado uso" cuando los humanos han desgastado (¡sin quererlo ellos!) la "entidad emisora" de las palabras. Los hombres habrían olvidado involuntariamente su propia autoría y la génesis poética del lenguaje. Proponemos a continuación otra posible genealogía algo más perversa, un pequeño giro de guion, que quizá se encuentra ya implícito en el texto de Nietzsche dependiendo de la lectura que hagamos, pero que aquí vamos a explicitar.

La metáfora fue exterminada del uso común del lenguaje para nuestra propia seguridad y sus restos fueron encarcelados en zoos de lenguaje. Y esto sucedió el día mismo de su nacimiento, al advertir los humanos los

---

<sup>22</sup> WL. 1. OC I. op. cit. p. 623

peligros de su propia capacidad creativa. Las metáforas fueron museificadas al poco de nacer, las monedas abrasadas a conciencia hasta resultar irreconocibles. Era y sigue siendo una cuestión de vida o muerte: O matamos a la metáfora para intercambiarnos su cadáver, o la mantenemos viva y nos hace insoportable la vida, porque las metáforas son más transparentes de lo que podemos soportar.

“La moral es una casa de fieras; su presupuesto, que los barrotes de hierro pueden ser más útiles que la libertad, incluso para el preso; su otro supuesto, que hay domadores que no tienen miedo de los medios terribles, - que saben manejar hierro candente. Esta horrible especie que asume la lucha con el animal salvaje se llama «sacerdote».”<sup>23</sup>

Las palabras a las que se mantuvo encarceladas en esos zoos que conocemos como “arte” o “poesía” (también a los movimientos que leemos como danza, etc.) cumplieron la función de borrar cualquier rastro del crimen. Ese muro, esa diferenciación en dos mundos, nos mantiene a salvo de nuestro propio poder creativo. Creer que unas veces nos encontramos a un lado u otro del muro es lo que nos permite dar paseos cerca de las metáforas con la convicción de poder regresar a tierra firme. Gracias a esta división siempre nos sentimos a salvo de las metáforas vivas, nuestra relación con ellas es la del visitante de un zoo. La ilusión de que se puede estar seguro en una zona quedando lo salvaje al otro lado es necesaria para nuestra supervivencia. La vida como obra de arte actualizándose

---

<sup>23</sup> FP IV. Primavera de 1888. 15 [72]. op. cit. p. 652.

continuamente con cada intervención de nuestro cuerpo (entendido este en sentido amplio) resulta insoportable. Por este motivo necesitamos el lenguaje lógico-dialéctico y sus principios básicos de no-contradicción y causa-efecto. La división entre las obras de explícita ficción y las obras que se defienden como "realidad" es lo que genera la comprensión metafísica del mundo<sup>24</sup>.

"Sólo mediante el olvido de ese primitivo mundo de metáforas, sólo mediante el endurecimiento y la petrificación de una masa de imágenes que brota originariamente en candente fluidez de la capacidad primordial de la fantasía humana, sólo mediante la invencible creencia en que este sol, esta ventana, esta mesa, sean una verdad en sí, en una palabra, gracias solamente a que el ser humano se olvida de sí mismo como sujeto y, por cierto, como sujeto artísticamente creador, vive con alguna calma, seguridad y coherencia; si pudiera salir, aunque sólo fuese un instante, fuera de los muros de la cárcel de esa creencia, se acabaría enseguida su «autoconciencia»."<sup>25</sup>

Nietzsche dice en esta inquietante cita que solo olvidándonos de nuestra capacidad artística mantenemos en pie nuestra pretendida "autoconciencia". Necesitamos el "olvido" de la genealogía metafórica para desentendernos de

---

<sup>24</sup> Nos traiciona la gramática para expresar nuestra idea ya que ella siempre genera linealidades, causas y efectos. Lo que intentamos decir en este caso es que resulta absurdo tratar de diferenciar entre lo que genera y lo generado. Veremos más adelante como se complejiza este juego ya que hay obras de explícita ficción "colaboracionistas" que se crean para reforzar la división.

<sup>25</sup> WL. OC I. op. cit. p. 196.

la creación del mundo durante la mayor parte de tiempo posible, creer desvelar un sentido anterior a nosotros y no tener que enfrentarnos a una explosión de sinsentidos a cada instante. Para Nietzsche, aquel que se desentiende de la creación del sentido, que borra la autoría de sus narraciones, que necesita siempre que el sentido le anteceda y por lo tanto aspira a no tomar partido, es un nihilista. Quizá así se nos hace más comprensible la afirmación nietzscheana de que el nihilismo es el motor de la historia.

"Por eso Nietzsche puede pensar que el nihilismo no es un acontecimiento en la historia, sino el motor de la historia del hombre como historia universal."<sup>26</sup>

Resulta complejo entender esta frase en todas sus posibilidades. Es el impulso nihilista de negación de participación en la creación de sentido lo que daría lugar al destierro de la metáfora. Así nacerían los conceptos ideales, las esencias estáticas, el principio de identidad, se inaugura el principio de causa-efecto y con ello el tiempo lineal, el sujeto, etc. Todo lo que conforma lo que hemos convenido en llamar "metafísica". El olvido de la genealogía metafórica consiste en una estrategia para evadirnos del dolor<sup>27</sup> que constituye enfrentarse al sin sentido de la vida, olvidar el trauma y descansar sobre convenciones gregarias naturalizadas.

---

<sup>26</sup> DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. op. cit. p. 213.

<sup>27</sup> Al respecto del funcionamiento de la memoria Nietzsche afirma lo siguiente: "Para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego: solo lo que no deja de doler se conserva en la memoria." GM. II. 3. OC IV. op. cit. p. 487

Según esta interpretación nos habríamos protegido del trauma que provoca la falta de fundamentación de nuestro lenguaje mediante el olvido, para que dejase de doler necesitábamos olvidarlo. Para Nietzsche, el tiempo de exposición que cada uno de nosotros puede asumir frente al sin sentido, el dolor al que somos capaces de decir "sí", es una manera de medir nuestro valor, quizá en los dos sentidos de la palabra valor (valentía y valor). Eso es lo que se expresa en la siguiente cita de *Más allá del bien y del mal*.

"Algo podría ser verdadero: aunque fuese perjudicial y peligroso en grado sumo; es más, podría formar parte del carácter fundamental de la existencia el que uno terminase sucumbiendo a causa de su conocimiento total;-de modo que la fortaleza de un espíritu se midiese en función de la cantidad de «verdad» que soportase, dicho con mayor claridad, por el grado en que él necesitase diluirla, enmascararla, edulcorarla, mitigarla, falsificarla."<sup>28</sup>

En este sentido, para Nietzsche, los griegos revelarían una fisiología (que incluye la psicología) fuerte, que no se limita a resignarse ante lo trágico sino que es capaz de pedir tragedia<sup>29</sup>. No cometemos el error de entender "los

---

<sup>28</sup> JGB. 39. OC IV. op. cit. p. 323.

<sup>29</sup> Para entender el sentimiento trágico en la terminología nietzscheana nos basamos en la interpretación de Rampérez: "Pero la palabra tragedia está llena de resonancias, resulta casi imposible deshacerse de lo que un uso siempre inexacto, pues nombra algo inexacto, ha ido vertiendo sobre su sentido. Habrá que tomarla en el filólogo Nietzsche, el filólogo especialista en pensamiento y literatura griegos, con el sentido que la teoría literaria propone para distinguirla del drama: una obra de teatro trágica es aquella en la cual los personajes, quizá los héroes, no son dueños de su destino.

griegos" más que como otra metáfora. Para nosotros es irrelevante su realidad histórica porque, siguiendo a Nietzsche, la "verdad" no nos permite pensar mejor ni nos atrae más. Nos son útiles y evocadores como un pueblo de ficción, como un mito. Esa es una característica básica de la genealogía nietzscheana, su despreocupación por "la verdad". Los griegos son un pueblo de ficción que aparece recurrentemente en los textos de Nietzsche y su "verdad" no nos importa mientras nos permita imaginar un pueblo con una fuerza de la que nosotros carecemos, la de decir sí al sentido trágico de la existencia. En contraposición a los griegos que reivindica Nietzsche, el socratismo y la ciencia serían un signo de cobardía. Aunque con la imagen tan intratable de la vida que nos ofrece Nietzsche, esa cobardía puede entenderse como legítima defensa, y además, puede resultar de una sofisticación admirable.

"¿Es quizá el científicismo solamente un miedo y una evasiva ante el pesimismo? ¿Una refinada y legítima defensa -contra la verdad? Y, hablando en términos morales, ¿algo así como una cobardía y falsedad? Hablando en términos no-morales, ¿una astucia?"<sup>30</sup>

Lo que promete el lenguaje socrático o científico es la existencia de un sentido previo al lenguaje humano que puede desvelarse mediante un uso racional y amoral del

---

Nadie lo es. Los héroes trágicos son solo parcialmente libres, no solamente es que estén habitados por la animalidad o los instintos o que su vida no tenga sentido, sino que juega con ellos un destino que conduce sus vidas a través de acontecimientos sobre los cuales no tienen ningún control." F, RAMPÉREZ. «El velo, la apariencia y algo demasiado grande», *HYBRIS*, 5, (2014), Cenaltes, pp. 37-56.

<sup>30</sup> GT. Autocrítica. 1. OC I. op. cit. p. 330.



lenguaje. Presupone por tanto que el universo posee una gramática, que responde a unas leyes y que es abordable mediante el lenguaje correcto; tan solo careceríamos de una traducción adecuada. De esta manera el socrático, el cristiano, el científico, el ilustrado (todas tipologías nihilistas para Nietzsche), se evade como artista-creador y adopta una postura falsamente pasiva ante la creación de sentido por ser incapaz de enfrentarse al trauma del sin-sentido.

Nuestro lenguaje lógico-dialéctico, aquel con el que estamos escribiendo esta tesis sobre Nietzsche, niega su propia fuerza, su voluntad de poder, y justifica su valor más allá de él mismo. Es un lenguaje con fundamentación metafísica que aparece como supuesto representante de una verdad esencial, es una moneda gastada, una metáfora suicida que llega muerta al instante del intercambio. En el momento en el que utilizamos este lenguaje, su estructura lógico-dialéctica destruye el poder de las metáforas con las que está construido, acaba con su vida, de manera que parece que hay un único sentido que rescatar de esto que escribimos, esa única cosa que supuestamente queremos expresar y que está fuera de este baile de metáforas. Genera la ilusión de que podríamos extraer lo que se defiende en esta tesis sobre la filosofía/artística nietzscheana, arrancarlo de estas palabras concretas y decirlo de otra "forma" sin alterar su "contenido", su "esencia", porque aquello que queremos decir sería señalado por el lenguaje pero no condicionado por su estructura.

El lenguaje lógico-dialéctico está compuesto de metáforas que quieren ocultar que lo son, que rechazan su propio poder, renuncian a su capacidad artística y creadora y se suicidan. La verdad a la que pretenden hacer alusión está en algún lugar más allá de ellas y de este mundo. La

metáfora suicida muere pero con ella morimos también nosotros, es suicida y es asesina. Al negar su fuerza también nos niega a nosotros como artistas creadores de sentido, negamos nuestra fuerza al usarla. Adoptamos una posición sometida a alguien más importante que nosotros para beneficiarnos de su poder negando el nuestro. Lo que sucede con la metáfora nos sucede a nosotros, nuestra relación con el arte es nuestra relación con la vida. No quererla a ella, implica no querernos a nosotros mismos como artistas. Nietzsche diagnostica que en este procedimiento hay un profundo resentimiento hacia la fatalidad artística de la existencia. Cuando Nietzsche dice que "El error -la fe en el ideal- no es ceguera, el error es cobardía"<sup>31</sup> interpretamos que esta frase va dirigida a nuestra relación con las metáforas que manejamos. Hace falta valor para no defender nuestras metáforas como si fueran representantes de ideales más elevados, hace falta valor para no necesitar sentirse asegurado por alguien superior a uno mismo. Pero esto no significa rechazar o infravalorar todos los textos configurados mediante un lenguaje lógico-dialéctico, Nietzsche evidentemente no lo hace. Él nos propone que "la fortaleza de un espíritu se midiese en función de la cantidad de «verdad» que soportase", pero en esta formulación podemos advertir que hay cantidades admisibles y otras, quizá, inadmisibles. Lo que Nietzsche rechaza claramente son las pretensiones de pureza y totalidad. Resulta indispensable (ese es el tema de la tesis y lo que creemos que le pasó a Nietzsche y a nosotros con él) practicar varios lenguajes para que ninguno se sacralice.

---

<sup>31</sup> EH. Prólogo. 3. OC IV. op. cit. p. 782.

### 1.3. DIAGNÓSTICO NIETZSCHEANO DEL LENGUAJE.

Con la sospecha (quizá se trata de una acusación) que Nietzsche inserta en el lenguaje con el que estamos escribiendo, somos parcialmente (siempre parcialmente) conscientes de adentrarnos en un juego trucado. Reparamos en que el lenguaje no es aséptico, que nos está escribiendo él a nosotros, que mientras lo utilizamos refuerza una determinada concepción de la vida y del cuerpo que se apodera de nosotros, en eso consiste el diagnóstico nietzscheano del lenguaje. El término diagnóstico nos ayuda con sus connotaciones médicas porque queremos indicar que Nietzsche encuentra motivaciones y consecuencias fisiológicas en el uso del lenguaje lógico-dialéctico. Es este juicio nietzscheano sobre el lenguaje lógico-dialéctico lo que hace tan difícil nuestro trabajo teórico "después" de Nietzsche.

Según nuestra tesis, Nietzsche llega a la conclusión de que su filosofía debe explorar nuevas formas de expresión para evitar, en fondo y forma, la metafísica. Y estos cambios en el lenguaje acarrearán cambios en la relación con el cuerpo y con la vida que consideramos fructíferos aún hoy para generar nuevas propuestas. Defendemos además que una determinada manera de trabajar con los textos nietzscheanos siempre los mantendrá abiertos e inagotables. Para Nietzsche no se puede elaborar una nueva filosofía desde el antiguo lenguaje porque la metafísica y el lenguaje que la sustenta se implican el uno al otro. El uso del lenguaje lógico-dialéctico responde a una concepción metafísica del mundo, y al mismo tiempo la genera dándose un proceso de realimentación indivisible e indistinguible.

"Justo allí donde se da un parentesco lingüístico, no hay manera de evitar que gracias a la común filosofía de la gramática -quiero decir, gracias al dominio y a la dirección inconscientes de unas funciones gramaticales idénticas- todo esté dispuesto ya de antemano para un desarrollo y una sucesión parecidos de los sistemas filosóficos: del mismo modo que el camino parece estar cerrado a otras posibilidades distintas de interpretación del mundo."<sup>32</sup>

Como vemos en esta cita, Nietzsche sabe que si quiere dar a luz una filosofía no-metafísica necesita un lenguaje no-lógico-dialéctico o no podrá escapar de ella. Este lenguaje está preestableciendo el resultado de todas las preguntas, es un juego de combinaciones en el que siempre se mantiene intacta una jerarquía y la lógica que la sustenta. Por tanto, mientras se usa el verbo "ser", se respeta el principio de no contradicción, el orden gramatical establecido, el sujeto y el predicado, etc., las ideas de Dios o Verdad se mantienen siempre en la cúspide, a salvo de forma implícita. Este lenguaje no solo no nos deja escapar de sus dominios, oculta el hecho de que tiene un territorio acotado en el que estamos inscritos, nos impide pensar que exista algo que no pueda abarcar. Es a lo que Nietzsche apunta con su famosa frase: "Temo que no vamos a librarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática..."<sup>33</sup>.

Por eso todos los filósofos ajenos a la idea de la muerte de Dios encontraban a Dios detrás de sus argumentaciones,

---

<sup>32</sup> JGB. 20. OC IV. op. cit. p. 310

<sup>33</sup> GD. La «razón» en la filosofía. 5. OC IV. op. cit. p. 633.

porque el lenguaje lógico-dialéctico lo presupone<sup>34</sup>, necesita a Dios para empezar a concatenar argumentos. De tal manera que si relajamos nuestro nivel de exigencia crítica con el lenguaje, nos encontramos de nuevo en un uso cómodo y solidario con la lógica metafísica sin percatarnos.

En el apartado anterior: "La metáfora suicida", hemos tratado, aunque nunca resuelto, la cuestión de la genealogía metafórica del lenguaje que propone Nietzsche. Mostrar todo el lenguaje lógico-dialéctico como metáforas muertas hace visible (al menos durante un instante) el acto de fe que subyace en el lenguaje en el que estamos inmersos.

Juguemos, si somos capaces, a tomar a Nietzsche en serio y asumamos la idea de que todo lenguaje es metafórico pero que el lógico-dialéctico está construido a base de metáforas muertas. El lenguaje artístico, al mostrar explícitamente las metáforas que lo conforman, las mantendría vivas. Esta propuesta es un resumen pero nos permite continuar. Siendo así, ya no juzgaremos al lenguaje en base a "si dice la verdad o no" o si "es útil para el conocimiento de lo real", eso ya sabemos que no lo hace. Ahora debemos enfrentarnos al reto de pensar lo que Bataille explica sobre Nietzsche en la siguiente cita.

---

<sup>34</sup> Sobre la muerte de Dios y sus consecuencias para el lenguaje dice Nancy: "En Turín ve la luz ese momento de la historia en que se verifica que el nombre de Dios no es ya el nombre más allá de todos los nombres, la nominación extrema de lo Innombrable (pues el nombre de Dios nunca fue más que el nombre -ni siquiera de un Nombre imposible- de una ausencia del nombre, en realidad), sino el vacío tras toda nominación, o la parálisis y la muerte de todos los nombres." NANCY, Jean-Luc. «Dei paralysis progressiva» (trad. Jesús S. Villasol), *Archipiélago*, 40, 2000, pp. 31-39.

"Al suprimir la obligación, el bien, al denunciar el vacío y la mentira de la moral, derruía el valor eficaz del lenguaje."<sup>35</sup>

Lo que nos importa una vez "derruido el valor eficaz del lenguaje" (al menos como entendíamos antes estas palabras), es lo que ese lenguaje provoca en nosotros, nuestro cuerpo, y en el mundo "antropomórfico de pies a cabeza" que creamos. La sospecha nietzscheana apunta al tipo de ficción en que nos introduce el lenguaje lógico-dialéctico. Ya sabemos que crea ficción, pero nos interesa el tipo de ficción que este lenguaje crea y cómo valorarlo. Porque nos afecta fisiológicamente, porque puede determinar los caminos que recorre nuestro pensamiento. En definitiva, la comprensión del mundo y el cuerpo que descansa bajo, o se crea desde, ese lenguaje.

Nietzsche se caracteriza como lector y escritor por intuir la relación con el cuerpo que se revela detrás de cada uso del lenguaje. Olfatea<sup>36</sup> los estilos de los filósofos para extraer de ellos una información fisiológica que, quizá, como negadores de su propio cuerpo, estos intentan esconder. Esto explica qué le llevó a abandonar en algunos momentos el lenguaje lógico-dialéctico y por qué el arte, o una variedad estilística que incluye al arte, pasa a ser el "desde dónde" crea su filosofía, porque olfatea el "desde dónde" escribe cada autor.

En la cita que sigue a continuación, Nietzsche trata el problema de la lógica que está detrás de todo nuestro

---

<sup>35</sup> BATAILLE, G. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. op. cit. p. 13.

<sup>36</sup> "He sido el primero en descubrir la verdad, al ser quien primeramente ha sentido -que ha olfateado- la mentira como mentira... Mi genio está en mi nariz". EH. Por qué soy un destino. 1. OC IV. op. cit. p. 853.

lenguaje configurando el pensamiento y en consecuencia también a nosotros mismos. Se centra en la base de la lógica, el principio de no-contradicción. Es una cita larga que vamos a interrumpir en algunos momentos con nuestros propios comentarios al respecto.

"Si, de acuerdo con Aristóteles, el *principio de no contradicción* es el más cierto de todos los principios, si es el último y más básico, al cual remiten todas las demostraciones, si en él reside el principio de todos los demás axiomas: con tanto mayor rigor debería examinarse qué afirmaciones en el fondo ya *presupone*."<sup>37</sup>

Nietzsche parte de la sospecha de que el principio de no-contradicción ya está presuponiendo afirmaciones que deben ser analizadas. Si este principio (la piedra sobre la que descansa toda la lógica) predicase un conocimiento respecto de lo real, no habría discusión. Nietzsche ya ha introducido de inicio la idea de que se trate de una creación humana. O las cosas se mantienen idénticas a sí mismas y pueden ser definidas como una unidad sin quiebras, sin cambios, sin dependencia relacional ni contradicciones internas, o forman parte del devenir cambiante y la lógica es solo una ilusión humana.

"Si se admite que no hubiera un A idéntico-a-sí-mismo como lo presupone cada proposición de la lógica

---

<sup>37</sup> FP IV. Otoño de 1887. 9 [97]. op. cit. p. 263. Como avisamos es una cita larga y la vamos a dividir con comentarios propios. Para que no exista confusión advertimos que la cita queda dividida en cuatro partes.

(también de la m<atemática>), el A sería ya una apariencia."

La apariencia, que hasta ahora era el modo en que aparecían las cosas en este mundo de malas copias, es en la filosofía nietzscheana el no-ser propio del devenir de la existencia, lo único que tenemos, y de lo que predicamos nuestras obras de arte.

"La «cosa» - ése es el auténtico substrato de A: nuestra creencia en cosas es el presupuesto de la creencia en la lógica. El A de la lógica es, como el átomo, una construcción derivada de la «cosa»... Mientras no comprendamos esto, y hagamos de la lógica un criterio del *ser verdadero*, estamos ya en camino de poner como realidades todas esas hipóstasis, substancia, predicado, objeto, sujeto, acción, etc.: es decir, de concebir un mundo metafísico, es decir, un «mundo verdadero»"

Nuestros conceptos<sup>38</sup> se basan en estos principios de la lógica y predeterminan todos los frutos de nuestro pensamiento a un encaje metafísico. La contradicción en el interior de las cosas y la afirmación del devenir resulta inexpresable desde este lenguaje. La lógica tiene una característica que Nietzsche se esfuerza siempre en evidenciar: niega nuestra participación en la creación del mundo.

---

<sup>38</sup> Recordemos la prevención de Kofman de cómo trabajar con conceptos en Nietzsche y la advertencia de Deleuze de no dialectizar su pensamiento.



"En realidad la *lógica* (como la geometría y la aritmética) sólo vale respecto de *verdades ficticias QUE NOSOTROS HEMOS CREADO*. La *lógica* es el intento de *concebir, o mejor dicho, de hacer formulable, calculable el mundo real de acuerdo con un esquema del ser puesto por nosotros...*"

En nuestro caso concreto, el diagnóstico nietzscheano del lenguaje lógico-dialéctico nos importa para determinar el nuevo lugar que pasa a ocupar el arte en esta concepción de la vida. El arte se presenta explícitamente como una ficción creada por un humano mientras el lenguaje se construye mediante estas "hipóstasis" que, como denuncia Nietzsche en esta cita, no reconocen ser ficciones creadas por un humano.

Nosotros escribimos en este lenguaje, que para Nietzsche no debe ser rechazado, pero que juzga por sí mismo como insuficiente. La lógica dialéctica trabaja continuamente con "un A-idéntico-a-sí-mismo" tratando de cerrar siempre las interpretaciones posibles, negando el devenir. Por otro lado (es lo que desarrollaremos principalmente en el tercer capítulo), el arte se caracterizaría por dar cabida a las contradicciones en el interior de las "cosas" dinamitando el presupuesto básico de la lógica y su lenguaje derivado.

"Somos nosotros quienes hemos creado «la cosa», la «cosa igual», el sujeto, el predicado, la acción, el objeto, la substancia, la forma, después de que, durante muchísimo tiempo, hemos practicado el *hacer* igual, el *hacer* basto y simple. El mundo se nos aparece

lógico porque previamente nosotros lo hemos logificado.”<sup>39</sup>

En esta cita Nietzsche defiende que la estrategia mediante la cual hemos llegado construir “la cosa” y, a partir de ella, el resto de conceptos esenciales para la lógica dialéctica, ha sido la igualación, la destrucción de la complejidad y los matices. Los conceptos básicos de la metafísica no están ahí ni los hemos extraído del mundo sino que Nietzsche los piensa como creaciones humanas que empobrecen en cierto sentido la multiplicidad del devenir. Con ellos hemos simplificado el mundo, igualado lo desigual y logificado lo que carece de lógica. Esta propuesta filosófica nos desplazará del papel de descubridores y observadores a una situación inestable y creativa.

Ese camino de crítica radical al lenguaje que inicia Nietzsche atacando sus cimientos, lo sigue también Foucault en *Las palabras y las cosas* y nos es útil para continuar analizando el funcionamiento del lenguaje lógico-dialéctico y su diferencia respecto al arte.

“No es necesario comprender que el verbo ser contiene la idea de afirmación, pues esta palabra misma, afirmación, y el vocablo sí la contienen también; es más bien la afirmación de la idea lo que queda asegurado por ella. Pero, ¿afirmar una idea equivale a enunciar su existencia? Esto es lo que piensa Bauzée que encuentra en ello una razón para que el verbo haya recibido en su forma las variaciones del tiempo: pues la esencia de las cosas no cambia, lo único que aparece

---

<sup>39</sup> FP IV. Otoño de 1887. 9 [144]. op. cit. p. 279



y desaparece es su existencia, sólo ella tiene un pasado y un futuro.”<sup>40</sup>

El verbo “ser” contiene la idea de unas esencias inalterables, implica la idea de Dios porque su uso presupone un juicio objetivo de lo que algo “es”, unas cualidades intrínsecas, una identidad de aquello de lo que se predica el verbo “ser” que no está sujeta a la opinión del que predica la oración. El único que puede asegurar el “ser” de algo es un observador objetivo, imparcial, todopoderoso en su observación y su conocimiento.

Nietzsche defiende que la objetivación en un juicio siempre oculta que este construye una concepción de la vida que beneficia a alguien, en definitiva, que no existe un juicio desinteresado.

Y no es algo que se solucione explicitando en la frase la persona que defiende el juicio moral. El verbo “ser” nos inscribe mediante un acto de fe implícito, en un mundo donde las cosas “son” de forma objetiva y se mantienen idénticas a sí mismas en el tiempo. Por eso, como explica Foucault, los verbos contienen las variaciones de tiempo, para instaurar la lógica en la que la esencia de las cosas no cambia aunque pase el tiempo. Una vez utilizado el verbo “ser” no importa lo que se añada, al usarlo en un contexto no-explicitamente-artístico la persona que habla niega su voluntad de poder. Las cosas parecen “ser” por sí mismas al margen de los que usan el lenguaje. Klossowski lo sintetiza de esta manera en su obra dedicada a Nietzsche.

---

<sup>40</sup> FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. op. cit. p. 100

"Así la aplicación de «leyes» del proceso de un fenómeno da cuenta de la función liberadora de la eficacia: ésta supone que el ser humano, en lugar de confundirse con los procesos que analiza, no los conserva ante sí como otros fantasmas, sino que los exterioriza so pretexto de utilizarlos. De esa manera crea una esfera de objetos extrahumanos, no tanto para explotarlos con fines de bienestar, de seguridad material, como para verificar en primer lugar su razón y asegurar su seguridad psíquica y moral."<sup>41</sup>

Afirmar que las leyes sin fundamentación del lenguaje sirven principalmente para garantizar la seguridad psíquica y moral nos parece un resumen preciso de uno de los aspectos de la crítica nietzscheana al lenguaje. Exteriorizar aquello que analizamos y convertirlo en objetos que estudiar objetivamente tiene muchos efectos tranquilizadores, asegura la dicotomía sujeto/objeto y por tanto nos afirma, además de liberarnos de la creación de todo sentido. Pero para la filosofía nietzscheana las cosas siempre las ha juzgado/creado un humano. Se oculta que se está juzgando por cobardía, resentimiento, falta de arte. Da igual que la objetividad la aporte Dios, un libro sagrado, la ciencia, la razón o un pueblo libre en el ejercicio de la democracia pura. El hecho es que el que utiliza estos apoyos, (a los que se supone una fuerza superior a los juicios morales de un pobre cuerpo mortal atravesado por un caos de infinitas fuerzas discontinuas), lo hace por miedo. Porque no quiere ponerse en juego,

---

<sup>41</sup> KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche y el círculo vicioso* (trad. Isidro Herrera). Arena Libros, Madrid, 2004. p. 182

porque no quiere reconocer su arte o el de aquellos que crearon los juicios, siempre morales, en los que se siente seguro. Se siente seguro porque deja de sentirse a sí mismo en sus juicios. Que las cosas mantengan su "ser" inmaculado al margen de nuestra existencia nos aporta seguridad en nosotros mismos y en el mundo. Eso es predicar el "ser" de algo, en opinión de Nietzsche, un acto nihilista donde el que habla ha negado su fuerza aspirando a ser un mero enunciador de una fuerza superior e irresistible. Así su predicación al respecto del mundo no es suya, ni siquiera se ha hecho en este mundo, está hecha por encima de él y del mundo. Él mismo queda ya sometido por la estructura del lenguaje lógico-dialéctico y se presenta como innecesario para esa afirmación, lo que supone la perfecta ocultación del juicio moral antropomorfo.

"Somos únicamente nosotros los que hemos fabulado las causas, la sucesión, la reciprocidad, la relatividad, la coacción, el número, la ley, la libertad, el fundamento, la finalidad; y si fabulamos este mundo de signos como «en sí» y lo entremezclamos con las cosas, entonces volvemos a actuar del modo en que siempre lo hemos hecho, a saber, *mitológicamente*." <sup>42</sup>

El lenguaje lógico-dialéctico es un lenguaje que niega la voluntad del que lo enuncia, que pretende ocultar que el que lo enuncia tiene la voluntad de convencer, de convencerse a sí mismo, de crear realidad. Niega incluso la necesidad de la existencia de un discurso predicado por alguien para dar sentido al universo. El que recurre a él no quiere juzgar, quiere borrarse y que el universo

---

<sup>42</sup> JGB. 21. OC IV. op. cit. p. 311

desinteresadamente le dé la razón y el poder. No solo movido por su anhelo de "conocer objetivamente", de sentir que el universo juega en su favor, no solo porque estar del lado de Dios otorga poder, sino porque juzgar moralmente es aterrador. Es aterrador si pensamos que juzgamos sin fundamentación, y Nietzsche nos desafía a un ejercicio de transparencia artística respecto a esto. Si creamos teniendo presente este mundo amoral que nos hace sufrir sin sentido, lo haremos en las condiciones más extremas y mayor será nuestra conquista como artistas. Sumidos en el lenguaje lógico-dialéctico apenas somos capaces de recordar la genealogía metafórica del lenguaje ya sea porque con el paso del tiempo la hemos olvidado o porque hemos hecho lo posible para ocultar un momento traumático. No va a haber nunca un juicio objetivo aunque el lenguaje lógico-dialéctico lo prometa. Por eso Nietzsche acusa a toda la metafísica que lo sustenta de estar impulsada por el resentimiento a la vida, estamos resentidos con la vida por su injusticia irreparable y esto es sintomático de nuestro uso del lenguaje. Pardo habla de esta crítica nietzscheana al lenguaje que muestra el resentimiento diciendo:

"De hecho, el principal motivo de la desconfianza, la náusea y el hastío que Nietzsche dice sentir hacia «el hombre» (y, por tanto, también el principal motivo de su recurso al *superhombre*) se debe a que, como ya hemos tenido ocasión de observar, el «yo» del hombre, su *ipse* o su «identidad narrativa», se ha constituido hasta hoy por el procedimiento de atribuir al dolor un sentido y un valor: canje del dolor por valor (futuro), sacrificio que exige resarcimiento y, por tanto, demanda de un porvenir en el cual cobrar su recompensa, para que cuadren las cuentas y cada uno reciba y «coma»

lo que merece según su «trabajo», la satisfacción completa del hambre y la sed de justicia, ni un céntimo más ni uno menos; transformación del sufrimiento en sentido al modo de una *deuda* que puede saldarse, siendo ese saldo el «fin» que *tira* de la narración y confiere a la historia un argumento significativo.”<sup>43</sup>

Un universo que carece de leyes, de cadena lineal de acontecimientos, causa, efectos y “ser” de las cosas, deja impunes todas las injusticias. La ausencia de un juicio universal en base a leyes objetivas, la ausencia de castigos y premios que equilibren la balanza del dolor en algún momento, provoca que todo lo que acontece (incluidos nuestros actos) carezca de sentido por sí mismo y nos obliga a crearlo artísticamente.

“El significado posee una suprema virtud tranquilizadora; por lo demás, Nietzsche ha observado con agudeza que el dolor es tanto más insoportable cuanto más se nos escapan su origen, su sentido y su finalidad; y se convierte, en cambio, en tolerable en la medida en que podamos entenderlo.”<sup>44</sup>

Nietzsche nos ha dejado solos a la hora de crear sentido. Solo desde nuestras propias tablas, artísticamente presentadas como creaciones humanas, podemos crear sentidos que, en todo caso, nunca volverán a parecer tan resistentes como “antes” de Nietzsche. Como en una advertencia

---

<sup>43</sup> PARDO, J. L. *Esto no es música*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007. p. 337

<sup>44</sup> VATTIMO, G. *El sujeto y la máscara* (trad. Jorge Binaghi). Península, Barcelona, 2003. p. 197.

publicitaria algo así debería acompañar a partir de ahora a toda predicación en nuestro lenguaje:

“Los efectos de este juicio se mantendrán vigentes mientras dure en los participantes la fuerza evocadora del juicio que se presenta explícitamente como una obra artística creada por un cuerpo intermitente, inquieto, dependiente y limitado, a partir de un caos de fuerzas”

El empleo del lenguaje lógico-dialéctico es criticado como un uso reactivo de nuestras capacidades artísticas como respuesta a la amoralidad del universo, una negación que alivia nuestra incapacidad de “decir sí” al azar y la injusticia. Pero es que, como apunta la cita de Pardo, lo que la filosofía nietzscheana nos apremia a experimentar quizá sea imposible para un ser humano y haga falta para ello un ultrahumano, algo más allá del humano.

“¿y si el acto de pensar, en suma, no fuera más que un síntoma de total impotencia...? De ahí la inversión de la sentencia de Parménides: «lo que es pensable es real y lo que es real es pensable» - convertida en esta sentencia contraria: todo lo que es pensable es irreal - que rompe el principio recibido de la realidad.”<sup>45</sup>

Klossowski nos pone en esta cita ante una sospecha terrible ¿Es posible un pensamiento que no esté movido por el resentimiento a la vida? De ser posible, hace falta para ello un lenguaje diferente, y por tanto, una relación diferente con la vida y el cuerpo. Nietzsche no acepta el lenguaje como un transmisor aséptico de ideas, por eso empieza a leer más con el cuerpo, con la nariz. Se mantiene

---

<sup>45</sup> KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche y el círculo vicioso*. op. cit. p. 107.



lejos del riesgo de practicar la hermenéutica con los textos, y sus investigaciones tienen más que ver con las de un detective que siempre busca "el cuerpo" detrás de las obras. Nietzsche da por hecho que el uso del lenguaje siempre busca el beneficio propio o la justificación del autor de alguna manera, por lo que su trabajo es desentrañar la tipología de persona a la que ese uso de lenguaje beneficia o cree que le beneficia<sup>46</sup>. Después valora la relación con la vida que establece ese uso del lenguaje, cuánta injusticia, cuánta tragedia es capaz de soportar.

La vida (y el arte, que para Nietzsche actúan igual) será el nuevo "desde dónde" Nietzsche quiere empezar a transvalorar todo, y valorará las filosofías, los usos del lenguaje, las obras de arte, según estimulen o depriman la vida. Ésta es una preocupación que Nietzsche viene afinando, como mínimo, desde la segunda intempestiva. Recordemos el título: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Nietzsche es el filósofo que pone el foco de atención en el "desde dónde" y antes de escuchar los conceptos de una filosofía mira a los pies del filósofo que la enuncia y examina dónde se asientan, y si bailan.

"Incluso dejando de lado el valor de afirmaciones tales como «existe en nosotros un imperativo categórico», siempre es posible preguntar todavía: ¿Qué dice una afirmación así de quien la afirma? Hay morales que

---

<sup>46</sup> "En efecto, para saber cómo han surgido realmente las más remotas afirmaciones metafísicas de un filósofo es bueno (y prudente) preguntarse antes que nada: ¿a qué moral quiere esto (quiere él-) llegar? Por consiguiente, yo no creo que una «pulsión de conocimiento» sea la madre de la filosofía, sino que es otra pulsión la que, aquí como allí, solo se ha servido del conocimiento (¡y del desconocimiento!) como un instrumento suyo". JGB. 6. OC IV. op. cit. p. 300.

deben justificar a sus autores frente a los demás; otras morales deben tranquilizarlo y hacer las paces consigo mismo; con otras quiere crucificarse y humillarse a sí mismo; con otras quiere tomar venganza, con otras esconderse, con otras transfigurarse y situarse más allá, en las alturas y lejanías; esta moral le sirve a su autor para olvidar, aquella para olvidarse a sí mismo o a alguna cosa sobre sí mismo; más de un moralista quiere ejercer el poder y la vena creativa sobre la humanidad; algunos otros, quizá hasta el propio Kant, dan a entender con su moral: «lo que es respetable en mí es el hecho de que yo pueda obedecer, -¡y para vosotros no debe ser distinto que para mí!» - En definitiva, las morales no son sino un *lenguaje cifrado de los afectos*.”<sup>47</sup>

Si con este trabajo “detectivesco” hemos hecho un diagnóstico del lenguaje lógico-dialéctico y su relación con nuestro cuerpo y la vida, los “afectos” a los que se nos ha obligado, podemos imaginar lo que se va a intentar desde el nuevo lenguaje. Interpretando la vida como devenir, y siendo ella el nuevo “desde dónde” respecto al cual debemos escribir nuestras nuevas tablas de valores (que no volverán a grabarse en piedra, insistiremos en ello a lo largo de la tesis), Nietzsche busca una tensión inmanente que goza con aquello que antes se concebía como injusto y sin sentido. El reto consiste en cómo configurar un lenguaje y un pensamiento no-resentidos con la vida, si es que acaso es posible.

---

<sup>47</sup> JGB. 187. OC IV. op. cit. p. 355.

## CAPÍTULO 2: CONOCIMIENTO

### INTRODUCCIÓN

Si en el primer capítulo nos hemos centrado en la crítica de Nietzsche al lenguaje y su particular relación con él, en este nos ocupamos de su crítica a la ciencia, una cuestión menos tratada o tratada tangencialmente por los comentaristas de Nietzsche, y por ello, menos clara. Defenderemos que las críticas nietzscheanas al lenguaje se extienden también a la ciencia, ya que el autor diagnostica que ambas están movidas por la misma relación con la vida y utilizan la misma lógica. Nuestra motivación para centrarnos en la crítica nietzscheana a la ciencia es comprender la relación, en su filosofía, entre las ideas de conocimiento y arte.

Elaboramos esta crítica partiendo de las conexiones entre *Así habló Zaratustra* y *La Gaya Ciencia*, un punto de la obra de Nietzsche donde argumentaremos que es fructífero situarse para comprender la postura nietzscheana a este respecto y para producir propuestas propias.

Comenzamos con un ejercicio en el que recopilamos todas las cartas en las que Nietzsche habla del Zaratustra, desde la concepción de la obra hasta la publicación del primer libro. Seguimos con ello la metodología que utiliza Sloterdijk en *Sobre la mejora de la buena nueva* pero lo completamos para no prestar atención solo a las referencias evangélicas sino a todas las que maneja Nietzsche para referirse a su nueva obra. De aquí extraemos algunas conclusiones sobre el tipo de texto que Nietzsche dice haber creado y su relación con *La Gaya Ciencia*. Una

expresión utilizada por Nietzsche es clave para nuestra tesis: "he escrito los comentarios antes que el texto" y también será de gran importancia lo que sobre este mismo periodo creativo de Nietzsche escribe Sarah Kofman en su libro *Explosion*.

El segundo apartado de este capítulo atiende a las contaminaciones entre las dos obras. Partimos desde lo más obvio, prestando atención a los títulos y los dispositivos literarios que ponen en funcionamiento. Después, con la ayuda de bibliografía secundaria y textos del propio Nietzsche, construimos la interpretación de que en estas dos obras nos encontramos ante una práctica que es al tiempo una crítica a la ciencia, pero no solo a la ciencia sino, como veremos, a la idea de conocimiento. Y defendemos que esta crítica se ha ido elaborando en el pensamiento de Nietzsche desde sus más tempranos trabajos. Como él mismo dice en una de sus cartas: "estaba ya todo prometido en *Schopenhauer como educador*".

En la tercera sección del capítulo analizamos los distintos puntos de vista desde los que Nietzsche critica la ciencia. Veremos que ataca todos sus presupuestos básicos, que son también los de la metafísica: la identidad, la unidad, la lógica, el cálculo, el principio de no-contradicción, la idea de igualdad, el concepto de "cosa", el concepto de "cantidad", la negación de la propia voluntad de poder en toda supuesta voluntad de verdad, y la verdad y el bien mismos. A parte del propio Nietzsche en diversas obras y fragmentos póstumos (especialmente los de los últimos años), en este apartado la bibliografía secundaria utilizada es amplia, libros específicos sobre esta cuestión (que no abundan) como *Nietzsche's philosophy of science* de Babette Babich, y autores que tratan esta

crítica a la ciencia aunque no se centren exclusivamente en ella como Germán Cano, Gianni Vattimo o Lou Andreas-Salomé.

## 2.1. EL NACIMIENTO DE ZARATUSTRA. ¿CÓMO CLASIFICAR *ASÍ HABLÓ ZARATUSTRA*?

El ejercicio que vamos a realizar a continuación es un trabajo metódico que nos proveerá de materiales indispensables para la tesis. Se trata de un recorrido por la correspondencia de Nietzsche en los momentos siguientes a la concepción de *Así habló Zaratustra*. Solo atenderemos a aquellas cartas que contengan referencias a la obra y reproduciremos los fragmentos concretos en los que aparece nombrada. La guía principal para esta metodología ha sido el libro *Sobre la mejora de la Buena Nueva*<sup>48</sup> de Peter Sloterdijk aunque el texto que pretendemos construir tiene intenciones distintas al suyo.

Sloterdijk en la página 41 de *Sobre la mejora de la buena nueva* cita la siguiente carta de Nietzsche.

"375. A Ernst Schmeitzner en Chemnitz

Rapallo, 13 de febrero de 1883

Hoy tengo una buena noticia que darle: he dado un paso decisivo -y de tal clase que, en mi opinión, puede ser ventajoso para usted. Se trata de un pequeño volumen (de apenas cien páginas), cuyo título es:

*Así Habló Zaratustra*.

---

<sup>48</sup> SLOTERDIJK, P. *Sobre la mejora de la Buena Nueva* (trad. Germán Cano). Siruela, Madrid, 2005.

Un libro para todos y para ninguno

Se trata de una «composición poética», o de un quinto «evangelio», o quizá sea algo para lo que no existe aún una definición: es mi obra comparativamente más seria y también más alegre y accesible a cualquiera.<sup>49</sup>”

Y recoge también a continuación en su texto la siguiente carta.

“404. A Malwida von Meysenburg en Roma

Génova, en torno al 20 de abril de 1883

¡He desafiado a todas las religiones y he escrito un nuevo «libro sagrado»! Y, dicho con toda seriedad, es un libro tan serio como cualquier otro libro sagrado, aunque introduzca la risa en la religión.

[...] En efecto, he conseguido «realizar» la acrobacia (y la necesidad) de escribir los comentarios antes del texto.”

Sloterdijk se centra en las expresiones de carácter evangélico de la correspondencia del momento en el que el Zaratustra es concebido. Y recalca: “Toda su correspondencia de la época del Zaratustra está jalonada con anuncios micorevangélicos sobre la conclusión de una

---

<sup>49</sup> Todas las cartas que se citan están extraídas de: NIETZSCHE, F. Correspondencia, ed. Dirigida por DE SANTIAGO, L. E. volumen IV (enero de 1980 - diciembre 1884). Traducción, introducción, notas y apéndices de Marco Parmeggiani. Trotta, Madrid, 2010.

obra que a su autor se le antoja en lo más profundo de su alma como algo incomparable”<sup>50</sup>.

El trabajo que sigue a continuación, guiado por el libro de Sloterdijk, es la revisión de todas las cartas de esa época, buscando la primera en la que aparezca el Zarathustra y siguiendo a partir de esta<sup>51</sup>. Reproducimos los fragmentos que hablan del Zarathustra y recogemos todas las expresiones con las que se refiere a la obra. Nuestra intención es rastrear cómo se relaciona Nietzsche con su propia obra en aquellos días “post-parto” de su “hijo”. Orientamos la atención al carácter múltiple y difícilmente clasificable de la obra, que se refleja en las diferentes palabras que escoge Nietzsche. También es relevante para nuestro trabajo una expresión que Heinrich Köselitz le propone a Nietzsche en una postal y que este después usará y repetirá en varias cartas. Es la que aparece en la carta 404. Sloterdijk la reproduce en su libro pero no la utiliza en su argumentación: “En efecto, he conseguido “realizar” la acrobacia (y la necedad) de escribir los comentarios antes del texto”. Esto lo trataremos más adelante.

A partir de aquí empieza el análisis cronológico de las cartas.

La primera comunicación por carta en la que se habla del Zarathustra de la que tenemos constancia a partir de la recopilación de su correspondencia es:

---

<sup>50</sup> SLOTERDIJK, P. *Sobre la mejora de la Buena Nueva*. op. cit. p.43.

<sup>51</sup> También presta atención a las cartas de Nietzsche en el momento de la concepción del Zarathustra el libro de MOREY, M. *Vidas de Nietzsche*. Alianza, Madrid, 2018. El libro ha sido publicado cuando esta tesis se encontraba ya en fase de correcciones pero incluye muchas ideas con las que coincidimos y recalca las relaciones entre música y filosofía que se dan en el Zarathustra.

"370. A Heinrich Köselitz en Venecia

Rapallo, 1 de febrero de 1883

Con este libro he dado un nuevo «giro» - de ahora en adelante en Alemania seré incluido sin duda entre los locos. Son «predicaciones sobre la moral» de una clase sorprendente."

Ese mismo día escribe también a Overbeck:

"372. A Franz Overbeck en Basilea

Rapallo, 1 de febrero de 1883

Mientras tanto, en pocos días he escrito mi mejor libro, y algo más importante, he dado ese paso decisivo para el cual, el año pasado, no tenía aún valentía. Esta vez he tenido que recurrir a todas mis fuerzas - y ellas no se han venido abajo"

Queremos destacar ideas que después constituirán la tesis principal, en este caso llamamos la atención sobre la expresión: "he dado ese paso decisivo para el cual, el año pasado, no tenía aún valentía". El año pasado es 1882, en el que Nietzsche "casi termina" la *Gaya Ciencia*, a la que volverá en 1887 cuando se imprime la segunda edición (una vez concluido el *Zaratustra*) añadiendo el quinto libro, el apéndice *Canciones del príncipe Vogelfrei* y el nuevo prólogo escrito en el verano del 86. Además de esta, la única carta anterior a la comunicación con su editor (que es desde donde parte Sloterdijk), en la que se hace mención al *Zaratustra* es la siguiente.



"373. A Franz Overbeck en Basilea

Rapallo, probablemente 9 de febrero de 1883

El libro del que te he hablado, una tarea de diez días, se me presenta como mi testamento. Contiene un retrato extremadamente nítido de mi naturaleza, tal como es ella *en cuanto* me libero de todo ese peso. Es una composición poética, y no una recopilación de aforismos."

Aquí destacamos que Nietzsche describe el Zarathustra como una "composición poética", pero solo es una de las muchas expresiones que utilizará para aludir a la obra.

El 13 de Febrero, Nietzsche escribe a su editor Ernst Schmeitzner y entendemos que termina de revisar el texto del primer libro del Zarathustra, pues al día siguiente le manda el manuscrito. El 13 de Febrero es precisamente el día en que muere Wagner, hecho del que Nietzsche tiene noticia el día 15 y escribe entonces a Köselitz para saber más sobre la muerte. De esta coincidencia del "nacimiento" de Zarathustra y la muerte de Wagner da cuenta el propio Nietzsche también en algunas de sus cartas<sup>52</sup>.

Seguimos el recorrido cronológico atendiendo a aquellas ocasiones en las que se nombra el Zarathustra, buscamos las palabras de las que se sirve Nietzsche en ese momento.

"392. A Heinrich Köselitz en Venecia

Génova, 22 de marzo de 1883

---

<sup>52</sup> También Kofman lo recoge y juega con la idea de que la muerte de Wagner permite el nacimiento de Zarathustra. KOFMAN, S. *Explosion II*. Galilée, París, 1993. p. 246.

Me puse a componer sin interrupción cantos de Dioniso, en los cuales me tomo la libertad de decir las cosas más terribles de manera terrible y cómica: esta es mi última forma de locura."

Señalamos que aquí se refiere a la obra como "cantos de Dioniso" en los que se dicen cosas terribles de manera "terrible y cómica". Estas menciones a la condición doble o múltiple del libro que es capaz de acoger antagonismos en su interior son lo que buscamos. En este caso el Zaratustra es caracterizado como un canto dionisiaco, lo que resulta una imagen opuesta e irreconciliable con un evangelio, sin embargo Nietzsche utiliza estas y muchas otras expresiones. Esa multiplicidad de formas dentro del texto está en relación con el diagnóstico que hace de la vida.

"393. A Franz Overbeck en Basilea.

Génova, 22 de marzo de 1883

Esto me trae a la mente mi última locura, quiero decir mi Zaratustra. (¿Es ahora legible? Escribo como un cerdo.) Lo que me pasa es que se me olvida un día sí y otro no; siento curiosidad por saber si vale algo"

Recordemos que en la primera carta a Köselitz, la 370, ya advertía Nietzsche: "de ahora en adelante en Alemania seré incluido sin duda entre los locos". En la 392 dice: "esta es mi última forma de locura". Entendemos que esta capacidad de trabajar lo contradictorio en el interior del Zaratustra es fácil interpretarla como una locura, un atentado a la lógica, y Nietzsche es consciente de ello. La recepción errónea de la obra y su posible simplificación a

un único sentido le preocupa en esta carta y las posteriores.

A continuación tenemos otra carta en la que Nietzsche se hace precisamente la pregunta que nos mueve en esta búsqueda ¿Cómo se puede clasificar el Zaratustra? ¿Tiene sentido intentarlo? A Nietzsche le tienta de nuevo, ya lo ha hecho en la carta 392, la metáfora musical.

"397. A Heinrich Köselitz en Venecia

Génova, 2 de abril de 1883

¿Cómo se puede clasificar propiamente este Zaratustra? Casi diría que pertenece a las «sinfonías». Lo cierto es que con este trabajo he entrado en otro mundo - el «espíritu libre» está satisfecho ¿o no?"

Así vamos ampliando la lista de expresiones con las que Nietzsche habla sobre su nueva obra: un nuevo evangelio, una sinfonía, cantos de Dioniso, una composición poética, un retrato de la naturaleza del autor, un testamento, una locura, algo de otro mundo, algo incomparable...

La siguiente carta que encontramos con información sobre el Zaratustra contiene una anécdota irresistible, el hecho de que su salida de imprenta se viese retrasada por un gran pedido de himnarios cristianos.

"398. A Franz Overbeck en Basilea

Génova, primeros de abril de 1883

Pero esperemos antes a que salga el Zaratustra: temo que, después, ninguna autoridad del mundo me querrá

como educador de la juventud. Por lo demás - ¿qué ha frenado mi Zaratustra? ¡Medio millón de himnarios cristianos!

[...] El Zaratustra es algo que ningún hombre vivo, salvo yo, podría hacer. Quizás sólo ahora he descubierto mis mejores energías. También como «filósofo» aún no he terminado de revelar mis pensamientos (o mis «locuras») más importantes - ¡ay de mí, soy tan taciturno y cerrado! ¡Por no hablar del «poeta»! He *olvidado* mi filología; ¡habría podido *aprender* algo mejor cuando tenía 20 años! ¡Ay de mí, qué ignorante soy! -"

Como vemos es principalmente a Overbeck y a Köselitz a quienes informa sobre el Zaratustra. En esta carta se conversa de una forma indirecta y quizá con cierto humor sobre lo que Nietzsche creía que iba a pasar tras la publicación del Zaratustra. Overbeck tenía la intención, aunque es difícil saber con exactitud hasta qué punto, de que Nietzsche volviese a dar clase en la universidad. Este le escribe: "esperemos antes a que salga el Zaratustra: temo que, después, ninguna autoridad del mundo me querrá como educador de la juventud". Es arriesgado aventurarse a interpretar las motivaciones de ese comentario.

La siguiente carta a Köselitz del 6 de abril del 83 contiene el tipo de cuestiones que queremos recalcar.

"401. A Heinrich Köselitz en Venecia

Génova, 6 de abril de 1883

Pero soy un soldado: ¡y este soldado al final del todo ha llegado a ser incluso el padre de Zaratustra!

[...] Me repugna la idea de que el Zaratustra haga su ingreso en el mundo como lectura de entretenimiento; ¡quién es lo bastante serio para él!”

Al igual que en esta, en otras cartas veremos cómo la futura clasificación de la obra preocupa a Nietzsche: “Me repugna la idea de que el Zaratustra haga su ingreso en el mundo como lectura de entretenimiento”. Estamos de nuevo ante una dicotomía y el problema de la categorización de la obra. Nietzsche contempla la posibilidad de que el Zaratustra pueda ser leído como una obra de mero entretenimiento, y exclama: “¡quién es lo bastante serio para él!”. Seriedad y alegría es precisamente la tensión que atraviesa la *Gaya Ciencia* desde su propio título. Recordemos que en la carta 392 del 22 de marzo del 83 Nietzsche subrayaba que en el Zaratustra se toma la libertad “de decir las cosas más terribles de manera terrible y cómica”. Nietzsche reitera aquí su malestar, le preocupa que el carácter múltiple de la obra sea reducido a una sola de sus facetas, a una categoría preexistente y excluyente.

“402. A Heinrich Köselitz en Venecia

Génova, 17 de Abril de 1883

[...] Y ahora, con el Zaratustra, he terminado incluso entre los «literatos» y los «escritores», así *parecerá* rota también la ligazón que me unía a la ciencia.

[...] Sólo ahora empiezo a conocer de verdad a Zaratustra.”

Aclaremos que el uso de la cursiva en "parecerá" es de Nietzsche, es su manera de decirle a Köselitz que su trabajo no está lejos de la ciencia aunque pueda parecerlo, una nueva categoría que añadir a todas las que hemos recopilado. De nuevo se evidencia aquí la intranquilidad por el hecho de que se le clasifique a él como "literato" y a su obra solo como literatura, despreciando cualquier posible carácter científico. La cuestión de la Gaya Ciencia resuena en estas palabras.

"403. A Franz Overbeck en Basilea

Génova, miércoles 17 de Abril de 1883

¡De verdad queridísimo amigo, a veces me parece que hasta ahora he vivido, trabajado y sufrido para conseguir hacer este librito de 7 pliegos! Más aún, es como si mi vida hallase en ello su justificación a posteriori.

[...] ¿Quién sabe si un sufrimiento tan grande no ha sido justamente el que hacía falta para llevarme a esa sangría que es precisamente este libro? En este libro, ves, hay mucha sangre mía."

En esta carta surge la idea de la justificación de la vida de Nietzsche mediante este nuevo texto: "a veces me parece que hasta ahora he vivido, trabajado y sufrido para conseguir hacer este librito de 7 pliegos". Köselitz hará una interpretación sobre el texto que Nietzsche recogerá con agrado más adelante. Lo encontramos en las siguientes dos cartas de mediados de abril, donde tenemos unos comentarios de Nietzsche que son valiosos para nuestra elaboración posterior. En esta carta Nietzsche dice: En

este libro, ves, hay mucha sangre mía.” Expresión que es fácil relacionar directamente con el capítulo del Zaratustra “Del leer y el escribir” que comienza diciendo:

“De todo cuanto ha sido escrito yo solo amo aquello que se escribe con la propia sangre. Escribe con sangre: y sabrás que la sangre es espíritu.

No es nada fácil entender la sangre ajena: yo odio a los ociosos que leen.<sup>53</sup>”

El Zaratustra parece estar tratando aquí la preocupación que Nietzsche siempre tiene presente de cómo será recibida la obra, desde que actitud o con qué predisposición se va a leer.

La siguiente carta que hace referencia al Zaratustra es de tres días después, a Malwida von Meysenbug.

“404. A Malwida von Meysenbug en Roma

Génova, en torno al 20 de abril de 1883

¡He desafiado a todas las religiones y he escrito un nuevo «libro sagrado»! Y, dicho con toda seriedad, es un libro tan serio como cualquier otro libro sagrado, aunque introduzca la risa en la religión.

[...] La observación que está en la mitad de la postal es *acertada*. - En efecto, he conseguido «realizar» la acrobacia (y la necesidad) de escribir los comentarios antes del texto.”

---

<sup>53</sup> Za. Del leer y el escribir. OC IV. op. cit. p. 92.

El Zarathustra es para Nietzsche un libro sagrado que introduce la seriedad y la risa en la religión, pero que también tiene relación con la ciencia. Son muchos términos que no pueden sencillamente ir sumándose para darnos una visión de conjunto pues resultan excluyentes entre ellos (Risa/seriedad, Ciencia/libro sagrado). El equilibrio entre todos los ámbitos que Nietzsche quiere abarcar parece imposible. Además de esta multiplicidad contradictoria aparece otra cuestión principal para esta tesis: la idea de pensar Zarathustra como "el texto" y las obras anteriores como "los comentarios". Es Köselitz quién le insinúa esto a Nietzsche en una postal que este adjunta en su carta a Malwida von Meysenburg. En la siguiente carta a Köselitz siguen hablando de esa interpretación.

"405. A Heinrich Köselitz en Venecia

Génova, 21 de abril de 1883

Es curioso: he escrito el comentario antes que el *texto*. Todo está ya *prometido* en *Schopenhauer como educador*; pero para llegar desde *Humano, demasiado humano* hasta el «Superhombre» quedaba todavía un buen trecho que recorrer. Si ahora quiere volver a pensar un momento en *La gaya ciencia*, se reirá al ver con cuánta seguridad, incluso *impudentia*, se «anuncia» en ella el *parto inminente*.

[...] En fin: *lo peor* está por llegar ahora, después de la publicación del Zarathustra, ya que con mi «libro sagrado» he desafiado a todas las religiones."



En La Gaya Ciencia se está anunciando el “parto inminente” de Zaratustra hasta el punto de que ambos llegan a cruzarse. Nietzsche da por acertado el comentario de Köselitz y comparte la reflexión de que ha escrito el comentario antes que el texto. Además de esto, Nietzsche nos da una visión de cohesión de su pensamiento que se ha ido desarrollando desde *Schopenhauer como educador* (quizá la gestación empieza ahí), en la Gaya Ciencia se anuncia el parto inminente y el autor da a luz en Zaratustra<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Incluimos las siguientes tres cartas con referencias al Zaratustra en orden cronológico para completar la recopilación de cartas. Estos fragmentos no dejan de ser interesantes aunque no aportan novedades a lo ya expuesto.

“407. A Heinrich Köselitz en Venecia

Génova, 27 de abril de 1883

[...] Por lo demás, me he propuesto adoptar este punto de vista: cuanto más *se olviden de mí*, mucho mejor será para mi hijo, que se llama Zaratustra.”

“408. A Elisabeth Nietzsche en Roma

Génova viernes, 27 de abril de 1883

[...] Ha sido mi invierno más difícil y en el que he estado peor; aparte de 10 días, que me han sido perfectamente suficientes para hacer algo por lo que *valga la pena* toda esta difícil y sufrida existencia mía. De mi breve «regreso entre los hombres» había sacado una colección tal de impresiones desagradables y atroces que, durante cierto tiempo, su peso me ha parecido excesivo.”

“411. A Jacob Burckhardt en Basilea

Génova, 1 de mayo de 1883

[...] En cuanto al librito adjunto solo le digo esto: a cada uno le llega el momento de descargar el propio corazón, y el *beneficio* que de esa manera nos hacemos a nosotros mismos es tan grande que no nos permite entender *todo el daño* que con ello se les hace a todos los demás. Tengo una especie de presentimiento de que esta vez le haré sufrir más de cuanto lo haya hecho hasta ahora: ¡pero también de que usted, que siempre ha tenido *buena* disposición conmigo, de ahora en adelante la tendrá *más buena*!”

Una de las interpretaciones que proponemos para nuestra tesis a partir de las expresiones contenidas en estas cartas es la que propone que el Zaratustra puede ser leído como "la obra" y los textos anteriores como comentarios, comentarios a la obra en otro lenguaje distinto al de esta, aproximaciones en lenguaje no-poético a las metáforas de la obra. Recordemos que, en la primera carta "post-parto" en la que Nietzsche habla del Zaratustra, la carta 372. a Franz Overbeck, Nietzsche dice: "he dado ese paso decisivo para el cual, el año pasado, no tenía aún valentía". Si conjugamos estos comentarios podemos concluir que la valentía para escribir el texto no la tenía el año anterior mientras escribía "el comentario". El paso de los comentarios al texto lo interpreta Nietzsche como un acto de valentía, no el fruto de nuevas conclusiones, nuevos conceptos o el acercamiento a nuevos libros o autores<sup>55</sup>.

Para el Zaratustra era necesaria una valentía que antes faltaba, Nietzsche dice: "he tenido que recurrir a todas mis fuerzas" ¿Por qué? Para responder a esta pregunta volvemos sobre una nota de *Ecce Homo* que ya hemos utilizado y que diagnostica "la creencia en el ideal" como una cobardía:

"-¿Cuánta verdad soporta, a cuánta verdad se atreve un espíritu? Este fue convirtiéndose para mí, cada vez más, en el auténtico criterio de valor. El error (-la

---

<sup>55</sup> No queremos con este trabajo de lectura de las cartas conceder a Nietzsche o a nuestra interpretación de lo que escribió Nietzsche, la última palabra en la interpretación de su obra. Lo que nos sucede es que *Así habló Zaratustra* es un libro tremendamente desorientador, y aunque después debamos implicarnos en el riesgo que supone la interpretación sin fundamentación, antes necesitamos materiales. Puede que los arrastremos como un camello, los ataquemos como un león o compongamos una nueva obra con ellos como el niño que juega, pero el trabajo de acopio de materiales que hemos realizado en estas páginas nos resulta ineludible.

creencia en el ideal-) no es ceguera, el error es *cobardía...*"<sup>56</sup>

Abandonar toda fe en el ideal requiere mucha valentía. Participar en una explícita ficción como hace Nietzsche en el *Zaratustra* supone prescindir del acto de fe en el ideal pues la ficción enmarca todo lo que sucede en sus páginas. Todo lo que se dice está en boca de un personaje que no es Nietzsche y en ese sentido es "falso". Aunque parezca paradójico, esta estrategia o este juego se practica en pos de una mayor "veracidad". Se trata de una relación con la vida en los términos de la vida, que son siempre ficciones que no se pretenden fundamentadas, y afrontarlo así es un problema de valentía para Nietzsche. Esta apuesta estilística tiene varios riesgos y uno de ellos es que la obra se interprete solo desde el punto de vista de una categoría literaria que ya habría sido domesticada o desactivada por la moral de rebaño porque "No es fácil comprender la sangre ajena". El lenguaje juega en nuestra contra y es difícil no traicionar el carácter múltiple de la obra, no es solo filosofía, ciencia, religión, arte... Así *habló Zaratustra* es ese lenguaje nuevo para el que no tenemos, y no debemos tener, una categoría cómoda en la que ordenarlo. No debemos sentir la obligación de simplificar la obra, de destruir sus múltiples facetas y elegir solo una. La lógica nos dice: Si es arte, no es ciencia; si es música no es literatura; si es religión no es filosofía.

Sintetizamos las ideas que hemos extraído de las cartas y que más aportan para la construcción de esta tesis. El *Zaratustra* es:

---

<sup>56</sup> EH. Prólogo. 3. OC IV. op. cit. p. 782.

- Una multiplicidad capaz de albergar las contradicciones más extremas.
- Una obra que Nietzsche comenta en sus anteriores textos.

## 2.2. EL IMPURO CONOCIMIENTO. CONTAMINACIONES ENTRE LA GAYA CIENCIA Y ASÍ HABLO ZARATUSTRA.

Los saltos, cruces o intermitencias entre las dos obras son un material valioso para los intereses de esta tesis. En su interior juzgamos que se está poniendo en juego lo fundamental de la relación entre Nietzsche y el lenguaje "del rebaño". Nietzsche experimenta con los límites para comprobar si ese lenguaje es capaz de tolerar su filosofía o si el desencuentro es tan grave que se hace necesario "salir" al campo del arte y trabajar por romper la barrera.

Aunque lo trataremos más adelante queremos indicar ya que lo que complica la investigación es el hecho de que Nietzsche no se decanta por un estilo u otro para siempre, no llega a una conclusión sobre cuál es la forma "correcta", y por supuesto no hace una síntesis de las fuerzas enfrentadas. Cuando termina el *Zaratustra*, sus obras posteriores no reproducen la forma de *Así habló Zaratustra*, continúa escribiendo en diferentes estilos. Como hemos visto en la recopilación de cartas, a sus ojos el *Zaratustra* tampoco responde a un estilo único.

Vamos a comenzar (pese a que pueda parecer muy básico) centrándonos en los títulos de ambas obras, su análisis nos proveerá de ideas para la posterior argumentación.

## La Gaya Ciencia

La expresión "Gaya Ciencia" no es una contradicción, aunque la mera combinación de estas dos palabras parezca hacer explotar la lógica. El título supone una invitación a un camino tan grave que podemos leerlo como uno de los aforismos más sensuales de todo el libro ¿Cómo podría la alegría tener cabida en la ciencia? Esto ya supondría una participación humana (demasiado humana) en su proceso, lo que contaminaría todos sus productos. Pero la expresión Gaya Ciencia, como es sabido, proviene de la recopilación de una serie de reglas para componer poemas que utilizaban los trovadores provenzales en la edad media. Así, el título hace referencia a una literatura en lengua vulgar, el occitano, y se trata de poesía compuesta para ser cantada.

El título, como mínimo, brinda dos interpretaciones que no tienen por qué ser excluyentes. No sabemos si nos encontramos ante un recetario para aprender la Ciencia de una forma de poesía que nos propone Nietzsche, o si se están exponiendo las características de una Ciencia que introduce la alegría de la poesía cantada en su lógica y abandona la frialdad (y la inhumanidad) que se le presupone. Resulta explosivo reunir todas estas referencias a los juglares, la lengua vulgar, la alegría, la canción popular, etc., junto al conocimiento más respetable, serio y supuestamente revelador de las verdades trascendentales del universo que se deben expresar de una forma pesada y aséptica.

### Así habló Zaratustra

Lo primero y más evidente que nos anuncia el título es que el contenido del libro está en boca de Zaratustra. Se nos repetirá al final de muchos de los capítulos: "Así habló Zaratustra", en alguno: "Así cantó Zaratustra". No es un filósofo quien defiende aquí la idea del eterno retorno, la muerte de Dios o la meta del ultrahumano, es un personaje de ficción. Toda la obra está ya más allá de la pregunta de si lo que se cuenta es verdad o es mentira. El autor no lo defiende como "la verdad", no nos está revelando nada, ni nos conduce a través de conceptos y enlaces lógicos hacia el esclarecimiento de sentidos ocultos. El título nos dice: "Así habló un personaje de ficción que me he inventado". Explícitamente desde el título sabemos que nos encontramos ante una obra más allá de cualquier lógica demostrativa porque sus afirmaciones no son falsables, una obra de arte no se comprueba. Su subtítulo es potencialmente un dispersador de sentidos: "Un libro para todos y para nadie". No se puede determinar el número de interpretaciones posibles porque Nietzsche juega con la contradicción para producir un efecto que no permite cerrar lecturas ¿Qué tipo de obra puede ser para todos? ¿Quién puede escribirla?

### Relación entre ambos

Los dos libros se entrecruzan cronológicamente en cierta medida en su redacción como hemos comentado en el apartado

anterior. Esto está ampliamente estudiado<sup>57</sup>, temas tan significativos de la obra como la muerte de Dios (FW. 108), el Eterno Retorno (FW. 341) , la relación entre risa y sabiduría (que se encuentra en el propio título) etc., aparecen en *La Gaya Ciencia* antes que en el *Zaratustra*. Además del propio *Zaratustra* (FW. 342) y sus animales (FW. 314) ¿Por qué era necesario para Nietzsche escribir el *Zaratustra* si las principales cuestiones ya se habían abordado en *La Gaya Ciencia*? ¿Por qué era tan importante escribir en un nuevo estilo?

El estilo del *Zaratustra* es un cambio que parece desencajar el camino que había tomado Nietzsche hasta entonces. Y un cambio en la "forma" tiene que ser interpretado aquí como un cambio en el "fondo" aunque veamos repetidos los temas o las preocupaciones de obras anteriores. No se ha ido "más allá" de lo que iba *La Gaya Ciencia* ni se han domesticado los aforismos para crear una obra de mayor continuidad. El gesto es más radical que una mera aparición de nuevas preocupaciones o una mayor precisión en las ideas, en esta obra se cambia la voz desde la que se habla, se cambia el estilo. Esto implica, según las propias ideas nietzscheanas, un cambio fisiológico por parte del que escribe.

El primer libro del *Zaratustra* se escribe a gran velocidad, tan solo unos días, la mutación de Nietzsche le permite crear en muy poco tiempo un nuevo estilo literario reconfigurando todos los elementos de los que ya se había provisto (por eso el parto fue tan rápido) pero la nueva posición es tan "coherente" en su radicalidad que el artista se ha tenido que dar las leyes a sí mismo y se encuentra ahora tan solo como *Zaratustra*.

---

<sup>57</sup> A este respecto, una vez más, la obra de referencia es *Explosion* de Kofman que citaremos en este apartado.

"La Gaya Ciencia puede ser comprendida como un parto parcial de Zaratustra, en ofrenda y atrevimiento, en promesa de un niño completo de la misma tonalidad que el embrión: el deseo fundamental de Nietzsche -propio de un pathos trágico- se expresa completamente, como en esa otra obra concebida durante la gestación, una obra musical, «Himno a la vida». El pathos del «sí» a todas las cosas - pathos dionisiaco o trágico- será a partir de ahora por excelencia el suyo: él será habitado por Dionisos. Nietzsche dice con antelación que este himno a la vida será cantado más adelante en su memoria, más adelante, cuando un cierto número de orejas sean capaces de entender lo que él es y a lo que se atrevió..."<sup>58</sup>

Nuestra interpretación es que el Zaratustra pone a bailar la filosofía de Nietzsche y hace que sus metáforas se muevan con una libertad que nunca habían experimentado. Evidentemente encontramos una obra más suave, quizá podemos decir también más alegre, con mayor continuidad que los relampagueos aforísticos anteriores. Si previamente Nietzsche bombardeaba la lógica con las contradicciones que se escondían en sus aforismos, ahora podemos decir que la lectura está más amortiguada, las palabras de Zaratustra resuenan dentro de una continuidad narrativa, desde la boca, casi siempre, del mismo personaje. El efecto es muy diferente si las ideas nietzscheanas las enuncia un personaje de ficción que nos parece contradictorio que si lo hace un autor de filosofía que nos parece

---

<sup>58</sup> KOFMAN, S. *Explosion II* (la traducción es nuestra). Galilée, París, 1993. p. 252



contradictorio. Por ello, más que ante explosiones parecemos estar ante un ritmo musical, porque tenemos un contexto al que el oído se puede agarrar: el bajo continuo de la ficción. Ya no nos encontramos ante la lucha del lector de filosofía por intentar distinguir si lo que se le cuenta es verdadero o falso, el contexto de ficción nos relaja en ese sentido, baja nuestras defensas, seduce con su ritmo a nuestro cuerpo.

A partir de esta interpretación y la propuesta que encontrábamos en las cartas de juzgar que "los comentarios" (las obras anteriores al Zarathustra) se han escrito antes que la obra, podemos pensar que Nietzsche se ha atrevido definitivamente a dar un paso (de baile) que siempre se prometía en los aforismos. Zarathustra se encontraba ya allí pero se le había reprimido con un estilo que no era propio, que le impedía moverse, un estilo domesticado más propio de un comentario de texto hecho a partir de una obra de arte. Nietzsche tuvo que cambiar físicamente para dar a luz a Zarathustra, superó el miedo de poner en juego su propia subjetividad, de dejar de hablar él. Con su mutación personal complicaba la interpretación estilística de toda su obra.

Ponemos un ejemplo; podemos decir que la frase "Seguiremos creyendo en Dios mientras creamos en la gramática" respeta las leyes de la gramática. O que otra famosa frase nietzscheana como "todos los juicios son juicios morales" es un juicio moral. Pero Zarathustra entra en un nuevo espacio, inclasificable desde la lógica anterior, que no es ni deja de ser filosofía, arte, ciencia o religión. Las afirmaciones de este personaje están más allá de la cárcel del lenguaje contra la que continuamente chocaba (buscando el choque) la filosofía nietzscheana. Con el Zarathustra, Nietzsche escapa alegremente, con una burla



solemne, de los límites que oprimían su filosofía. Las propuestas nietzscheanas exigían, una tensión de fuerzas entre ciencia, filosofía, religión y poesía que diese lugar a un nuevo saber alegre con ritmo, risa y musicalidad. En definitiva, un nuevo lenguaje. No tuvo que inventar nuevos conceptos, tuvo que crear la música que necesitaba para echar a bailar su filosofía.

“En la medida en que Nietzsche era consciente de que en el propio lenguaje subyacía una metafísica, una moral, una forma de dominio, debía crear un lenguaje capaz de desprenderse en la medida de lo posible de las inercias culturales del resentimiento y del gregarismo; Zaratustra debía hablar de otro modo.”<sup>59</sup>

Su filosofía necesitaba un nuevo lenguaje precisamente en busca de la mayor exigencia crítica y, como insinúa en sus cartas, también científica. Sus ideas reclamaban una expresión que las fuerzas solo pueden experimentar transparentando su voluntad de poder, es decir, presentándolas explícitamente como ficciones para no tener que defender su validez, veracidad o belleza por comparación con ningún referente y situarse fuera de estos juicios. Por eso el título es en este caso como el marco de una obra artística y nos delimita un espacio nuevo, un espacio al margen de la verdad. La filosofía nietzscheana juega con las concepciones aceptadas de conocimiento, arte, ciencia y religión, y esta ruptura con la lógica anterior se pone en práctica en *Así habló Zaratustra*.

---

<sup>59</sup> CANO, G. *Friedrich Nietzsche, crítico de la moral*. Estudio introductorio a las Obras Completas. Gredos, Madrid, 2009. LXXXVII

Partiendo del análisis de los títulos, atendiendo a las ideas que se repiten en ambos libros y lo que hemos extraído de las cartas ¿Podemos atrevernos a decir que *Así habló Zaratustra* es la puesta en práctica artística de la filosofía nietzscheana? ¿Podemos tomarle la palabra y pensar sus obras anteriores como "comentarios" al *Zaratustra*? Es lícito pensar que *La Gaya Ciencia* utiliza la referencia a la academia poética de los trovadores provenzales para inspirar en su texto las reglas de una nueva poesía de la que *Así habló Zaratustra* es un "hijo". Nietzsche no tenía por qué ser consciente al escribir ambas obras pero comparte la interpretación de Köselitz.

*Zaratustra* contamina *La Gaya Ciencia*, o ésta anuncia la llegada del *Zaratustra*, en aquellos aforismos que resquebrajan las pocas seguridades del lenguaje filosófico que Nietzsche conservaba. Y eran pocos, pues sus aforismos ya habían atacado, como pequeñas explosiones, muchas rocas filosóficas. Su *Gaya Ciencia* se ve intermitentemente interrumpida por personajes de ficción que van minando el texto filosófico<sup>60</sup> pero aún podría argumentarse que las ideas de ese libro las "defendía Nietzsche" mientras que con *Zaratustra* entramos de lleno en el juego de la ficción que no se "defiende"<sup>61</sup>. Con este movimiento Nietzsche parece querer reiniciar la cultura occidental al emparentarse filosóficamente con un supuesto momento en el que no existía (sea esto verdad o no, eso es irrelevante) diferenciación entre filosofía y poesía.

---

<sup>60</sup> Y podemos reflexionar sobre si esta nueva forma de trabajar el pensamiento como obra de arte no termina contaminándole a él mismo en *Ecce Homo*, donde el propio Nietzsche se configura como obra de arte y se da a luz a sí mismo. Esto es lo que entendemos que sostiene Berrios en su tesis *Nietzsche y la escritura terapéutica*, UCM, Madrid, 2015.

<sup>61</sup> Propondremos en el apartado 3.1.1. entender la voluntad de poder como una voluntad de indefensión.

Insistimos en ello una vez más. La reivindicación de la metáfora, la imagen, la poesía, el arte, la risa, el baile, etc., no relajan lo más mínimo las exigencias críticas de Nietzsche. Recurrir al arte se convierte en "la última exigencia científica" (poniendo con ello en crisis a la ciencia tradicional). Afirmar el cuerpo, el ritmo, la alegría, (y al mismo tiempo) la enfermedad, la soledad o el dolor, son máximas filosóficas para aquel que no quiere negar nada de la vida. Es el reto para un pensador que no experimenta el cuerpo, los sentidos o los sentimientos como obstáculos para la razón ni distorsión o corrupción de los conceptos, porque sabe que ningún conocimiento podrá evadirse del cuerpo en el que se ha producido. Desde este punto de vista una metáfora no es un concepto de baja calidad, una risa no resulta menos seria que un teorema, bailar se convierte en una forma de pensamiento. Todo lo que parece opuesto se mezcla en *La Gaya Ciencia* y en *Así habló Zaratustra*.

Desde esta comprensión leemos el prólogo añadido a la *Gaya Ciencia* en su segunda edición de 1887 (después del paso de Zaratustra):

"Se sabe entonces hacia dónde el cuerpo *enfermo* y su necesidad apremian, empujan, atraen inconscientemente al espíritu -hacia el sol, la tranquilidad, la suavidad, la paciencia, el remedio, el alivio en algún sentido. Toda filosofía que pone la paz por encima de la guerra, toda ética con una comprensión negativa del concepto de felicidad, toda metafísica y física que conoce un *finale*, un estado último de algún tipo, todo anhelo preponderantemente estético o religioso hacia un aparte, un más allá, un fuera de, un por encima de, permite preguntar si no ha sido la enfermedad lo que ha

inspirado al filósofo. El disfraz inconsciente de necesidades fisiológicas bajo el manto de lo objetivo, lo ideal, lo puramente espiritual va terriblemente lejos, -y con mucha frecuencia me he preguntado si, tomada en general, la filosofía no ha sido hasta ahora sólo una interpretación del cuerpo, un *malentendido del cuerpo*.”<sup>62</sup>

Estudiamos este fragmento del prólogo añadido a *La Gaya Ciencia* como un intento por aclarar el contenido del libro. Nietzsche se pregunta si la filosofía ha surgido empujada por una fuerza reactiva rebosante de resentimiento, si todas sus aspiraciones no eran más que una negación de la vida. Esto estaría inscrito en el lenguaje, en su gramática y también en la lógica de la ciencia.

Para que Zarathustra pueda nacer, *La Gaya Ciencia* tiene que protegerle de todo lo anterior. De este modo la obra *Así habló Zarathustra* es inocente en su proceder, puede bailar porque *La Gaya Ciencia* hace de muro de contención frente a las lógicas que querrían encadenarla. *La Gaya Ciencia* se entrega para que Zarathustra pueda moverse, hasta Nietzsche se tiene que retirar para que hable Zarathustra que es mejor que él, como dice Andreas-Salomé, Zarathustra es “el supernietzsche”<sup>63</sup>.

“Como Nietzsche siempre tuvo en él su «para» y su «contra», como Dioniso dice «sí» a todas las cosas,

---

<sup>62</sup> FW. Prólogo a la segunda edición. 2. OC III. op. cit. p. 719

<sup>63</sup> Lo hemos citado en el primer capítulo. Según Andreas-Salomé: “Zarathustra es, por así decirlo, el Nietzsche-super-hombre, es el «Supernietzsche»” En: ANDREAS-SALOMÉ, L. *Friedrich Nietzsche en sus obras*. op. cit. p. 267

Zaratustra hace saltar todas las oposiciones que no reconcilia como haría la dialéctica sino que las funde en una unidad de un nuevo tipo que las afirma todas, está abierta, con su ambivalencia, a las realidades que más contrastan: Él pertenece a la especie más elevada porque en él los extremos se afirman, cada uno perfectamente seguro de sí mismo: las fuerzas más elevadas y las más profundas, las más ligeras y las más terribles provienen de una misma fuente.”<sup>64</sup>

Zaratustra inaugura un lenguaje artístico a partir de la concepción nietzscheana de la vida, un lenguaje inmanente que no desprecia ningún aspecto de la vida<sup>65</sup>. Como venimos argumentando apoyándonos en la citada carta número 405. Creemos que podemos defender que la filosofía nietzscheana siempre tuvo la misma concepción estética de la vida, pensó la vida de la misma manera, pero la profundidad de la crítica no había llevado a Nietzsche al acto (casi solo se puede calificar de locura y así hemos visto que lo hace él mismo en alguna de sus cartas) de inventar un lenguaje nuevo.

A continuación presentamos otro ejemplo que apoya este argumento, el más evidente que hemos encontrado en los póstumos entre los tempranos textos de Nietzsche, de cómo la concepción estética de la vida le acompañaba desde el

---

<sup>64</sup> KOFMAN, S. *Explosion II* (la traducción es nuestra). op. cit. p. 280.

<sup>65</sup> En la filosofía nietzscheana negar parcelas de la vida es negar la vida porque su característica principal es la multiplicidad irreductible. Por eso el “Sí” debe ser a todo, también a lo doloroso.

inicio. Como dice Nietzsche: "Todo estaba ya prometido". Incluso cuando nos retrotraemos a un fragmento de 1870.<sup>66</sup>

"¿Cómo surge el arte? Como medicina para el conocimiento.

La vida sólo es posible a través de imágenes ilusorias del arte.

La existencia empírica condicionada por la representación.

¿Para quién es necesaria esta representación artística?

Si lo Uno primordial necesita la apariencia, entonces su esencia es la contradicción.

La apariencia, el devenir, el placer."<sup>67</sup>

Como se puede apreciar en este fragmento de 1870, su filosofía ya "prometía" la tarea, las tensiones que contiene *La Gaya Ciencia* se sugieren aquí. Es imposible desgranar todo lo que hay condensado en el fragmento porque precisamente en su forma fulgurante radica su fuerza, pero entendemos que presenta elementos significativos de la filosofía nietzscheana posterior. Se advierte todavía una influencia schopenhaueriana cuando plantea el arte como "medicina" que más adelante se abandonará y será más complejo, pero ya encontramos el germen de la fusión

---

<sup>66</sup> Desde este punto de vista no podemos compartir la división en fases de la obra nietzscheana que proviene de la obra de Fink *La filosofía de Nietzsche* y se asume tantas veces acríticamente. Ni siquiera lo consideramos una simplificación que resulte práctica. FINK, E. *La filosofía de Nietzsche* (trad. Andrés Sánchez Pascual). Alianza, Madrid, 1984.

<sup>67</sup> FP I. Final de 1870-Abril de 1871. 7 [152]. op. cit. p. 195

arte/vida. En ese fragmento decía Nietzsche (recordemos que es 1870): "Si lo Uno primordial necesita la apariencia, entonces su esencia es la contradicción".

La esencia ya es apariencia, por tanto su esencia es contradictoria. Si la contradicción habita en la "esencia" (que ya no es tal) de la vida, todo estalla como una multiplicidad de sentidos simultáneos, Nietzsche la asume ya como obra de arte. La "falsedad" de los sentidos que se crean desde las interpretaciones fisiológicamente condicionadas solo son presentados con transparencia (podríamos pensar en ello como un espíritu crítico llevado al extremo) si se reconocen como artísticos. Pero para ello hace falta una relación muy dura con la vida.

Interpretamos que hay una línea filosófica que se va afinando hasta llegar al momento del peligroso salto. Ese salto ya se estaba ensayando en la forma aforística. El uso de los aforismos se puede interpretar como una primera experimentación en la forma, era ya una provocación y una disrupción en el lenguaje lógico-dialéctico con sus intermitencias y sus relampagueos, pequeños saltos antes de alzar definitivamente el vuelo a una filosofía sin suelo, sin fundamentación y sustentada por su propia fuerza, aunque nunca se trate de una independencia pura como veremos en el siguiente capítulo. La ruptura definitiva es el paso a la inclasificable y contradictoria obra seria/alegre, artística/científica, paródico-religiosa/filosófica. Pero para Nietzsche, crear una nueva forma estilística no supone abandonar las anteriores, seguirá escribiendo aforismos, más adelante explorará nuevas formas en textos como *Ecce Homo*. La multiplicidad de registros, y la ruptura de jerarquías y categorías, es lo que con mayor fuerza ataca a las concepciones tradicionales de lo que debe ser un filósofo o un filólogo.





También del prólogo para *La Gaya Ciencia* extraemos un fragmento en el que Nietzsche opera precisamente esta contradicción y nos ayuda a comprender el juego artístico de este libro.

“¡Ay estos griegos! Sabían lo que era *vivir*: ¡para ello hace falta permanecer valientemente en la superficie, en el pliegue, en la piel, adorar la apariencia, creer en las formas, en los sonidos, en las palabras, en todo el Olimpo de la apariencia! ¡Esos griegos eran superficiales -por profundidad! ¿Y no volveremos precisamente allí, nosotros, temerarios del espíritu que hemos escalado la cima más alta y peligrosa del pensamiento presente y desde allí hemos mirado a nuestro alrededor, desde allí hemos *mirado hacia abajo*? ¿No somos en eso -griegos? ¿Adoradores de las formas, de los sonidos, de las palabras? ¡Y precisamente por ello -artistas?”<sup>68</sup>

Solo aquel que es suficientemente profundo sabe que no hay nada que esconder y se recrea en los velos, por eso dice Nietzsche de los griegos que son: “superficiales por su profundidad”. Esta es la intención con la que Nietzsche recurre a los griegos fuese cual fuese su “realidad histórica”.

Zaratustra alberga este carácter doble<sup>69</sup> o múltiple, de disfrutar de la superficie, los pliegues, la piel y la

---

<sup>68</sup> FW. Prólogo a la segunda edición. 4. OC III. op. cit. p. 721.

<sup>69</sup> Sobre la singularidad del lenguaje de Zaratustra comenta Andreas-Salomé: “la obra posee un equívoco carácter doble: por una parte, se trata de un poema en el más puro sentido estético, como tal, puede juzgarse y entenderse desde un punto de vista estético; pero, por otra, quiere ser solo poema en un sentido estrictamente místico, en el

apariencia. Así concibe Nietzsche el nuevo arte: superficial por su profundidad. Y la nueva ciencia: profunda por superficial. Colli hace también esta lectura del Zarathustra. Respecto a la superficialidad de la obra, Colli nos invita a que prestemos atención a "aquello que no está escrito" y se deja llevar por metáforas musicales.

"Sería vano buscar aquí el fundamento de una «teoría» de la voluntad de poder, ante todo porque no existe teoría que pueda prescindir completamente de una justificación deductiva, que está ausente aquí, y en segundo lugar porque en esta obra lo que cuenta es el detalle (los seis versículos de los que Nietzsche habla en *Ecce homo*), cada visión particular o, sin más, aquello que no está escrito, el ritmo, la coloración musical, este o aquel *cantabile*, o *smorzando*, o *crescendo*, o *teneramente*, antes que los pensamientos de fondo [...]. Antes bien, la forma es reveladora de un intento particular de comunicación [...] cuando aquello que es manifestado mediante una expresión no sea en sí mismo expresión, sino una cierta inmediatez de vida, fuera de la representación y de la conciencia, entonces

---

sentido de un acto creador religioso en el que la máxima exigencia de la ética de Nietzsche halla su realización por primera vez. Esto aclara que el Zarathustra siga siendo la obra peor interpretada de todas las de Nietzsche, y más aún cuando suele asumirse como una popularización en forma poética de todo aquello que el resto de sus escritos ofrece de una forma estrictamente filosófica. Sin embargo, en verdad, de todas sus obras esta es la que fue concebida con menor intención popular; si alguna vez hubo en Nietzsche una filosofía «esotérica», que no debía ser accesible del todo para nadie, es aquí donde se encuentra, y, en comparación, el resto de sus escritos pertenecería a la parte más exotérica de su doctrina." ANDREAS-SALOMÉ, L. *Friedrich Nietzsche en sus obras*. op. cit. p. 267

intervienen formas expresivas análogas a las de Así habló Zaratustra.”<sup>70</sup>

No es casualidad que tantos comentaristas sobre Nietzsche terminen haciendo referencia a la musicalidad de su escritura. Colli plantea en esta cita que no se pueden sostener teorías fundamentadas al respecto del funcionamiento de la voluntad de poder ni de otras ideas nietzscheanas. En ninguna obra de Nietzsche se trabaja desarrollando un sistema, sino que nos encontramos con ofertas poéticas y aforísticas que buscan el choque contra la lógica establecida. Nietzsche no hace cálculos sobre la voluntad de poder, no sigue procedimientos lógicos, no nos revela una verdad; nos deja en la tarea de responder a sus metáforas y exponernos. Colli utiliza metáforas musicales, sin duda acaba de chocar con una imposibilidad desde cierto lenguaje y recurre a otro. Nos dice que tendremos que transitar “fuera de la representación y de la conciencia” para hablar el mismo lenguaje que el Zaratustra.

La forma poética no es más accesible, no se trata de una simplificación o una popularización de la forma filosófica. Es una manera de protegerse ante la simplificación ya que siempre va a guardar el secreto de infinitas interpretaciones posibles. El lenguaje del Zaratustra es el que más exige al lector/creador de todas las obras de Nietzsche. No se trata de una doctrina oculta cuya dificultad de acceso radique en lo que hay que descubrir, penetrar, desentrañar o arrancar al texto. Hay que dejarse llevar por su música, su ritmo, leerlo con el

---

<sup>70</sup> COLLI, G. *Introducción a Nietzsche*. Así habló Zaratustra I (trad. Romeo Medina). Pre-textos, Valencia, 2000. p. 120

cuerpo (y Zaratustra nos diría que la mente es una parte del cuerpo) y ser creativos, o no leeremos nada. En el capítulo tercero veremos como la obra de arte (en terminología nietzscheana) nos invita a dejarnos embriagar para participar de ella y no contemplarla.

## 2.3. CRÍTICA A LA CIENCIA

### 2.3.1. VOLUNTAD DE VERDAD: VOLUNTAD DE PODER RESENTIDA.

Lo expuesto hasta ahora en los dos capítulos anteriores y los apartados de este capítulo deberían aportar materiales básicos para abordar ahora la crítica nietzscheana a la ciencia. En esta sección intentamos sintetizar esa crítica que consideramos que en escasa ocasiones hemos encontrado bien entendida o bien transmitida. Nuestra ayuda fundamental en este trabajo ha sido el libro de Babette Babich *Nietzsche's philosophy of science*<sup>71</sup> que se centra en esta cuestión con profundidad y rigor (a nuestro juicio) y supone una excepción en la bibliografía secundaria sobre Nietzsche. Además aportamos citas del propio Nietzsche y otras citas de obras de bibliografía secundaria que tratan también el tema aunque sea de forma tangencial.

Este apartado es especialmente relevante para nuestra tesis pues no nos parece suficiente con recoger la crítica nietzscheana al lenguaje, que sí ha sido ampliamente abordada y ha tenido una gran influencia en la filosofía contemporánea, sino que necesitamos también esta crítica a la ciencia para completar la investigación. De no ser así, un enorme refugio de verdad quedaría a salvo, y como

---

<sup>71</sup> BABICH, B. *Nietzsche's philosophy of science*. State University of New York Press, Albany, USA, 1994.

veremos, las críticas nietzscheanas a la ciencia son numerosas, fundamentales y enraizadas con todo su pensamiento.

Creemos que debemos hacer dos aclaraciones antes de iniciar esta crítica.

Una crítica no es un rechazo ni una denostación, pese al tono fuerte que caracteriza a la filosofía nietzscheana. De la misma manera que su crítica al lenguaje lógico-dialéctico no supone un abandono de ese lenguaje, esta crítica a la ciencia no debe hacernos olvidar que Nietzsche siente admiración por todo lo que critica. Nietzsche conoce, comprende y empatiza con la necesidad de la actitud nihilista, aunque en ocasiones pueda ridiculizar sus elaboraciones.

En segundo lugar, la ciencia ha sufrido importantes cambios desde finales del S.XIX a la actualidad. Se podría argumentar que muchos de esos cambios precisamente han ido en la dirección de reconocer los intereses humanos que impulsan las investigaciones y cómo afectan en ellas (aunque habría que analizar hasta qué límites se ha llegado en esa tarea), que la ciencia actual es más autocrítica y perspectivista. Pero creemos que, como desarrollaremos a continuación, en lo fundamental la crítica de Nietzsche sigue siendo pertinente, profunda y poco estudiada.

Nos introducimos en la cuestión a partir de las imágenes que genera Nietzsche en el Zarathustra, para transmitir su diagnóstico al respecto de aquellos que están seducidos por la idea de una contemplación objetiva.

“«Esto sería para mí lo máspreciado, - así se seduce a sí mismo el seducido - amar la Tierra como la ama la

Luna y saborear su belleza solo con los ojos. Y la inmaculada comprensión de todas las cosas significa para mí no querer nada de las cosas salvo poder yacer ante ellas como un espejo de cien ojos». - ¡Oh sensibles hipócritas, lascivos! Os falta la inocencia en el deseo: ¡por eso calumniáis ahora contra el deseo! ¡En verdad, no amáis la tierra como creadores, engendradores, alegres de devenir!"<sup>72</sup>

Un inmaculado conocimiento (una inmaculada comprensión) solo puede ser revelado por alguien que no manche con sus deseos el objeto de su análisis, alguien que estudie desde la distancia, pues solo así puede desvelar la cosa sin mezclarse con ella. Este mero observador que aspira a yacer ante las cosas "como un espejo de cien ojos" ansía que las cosas tengan existencia por sí mismas y que la única manera de conocerlas en su pureza sea aislándolas unas de otras, aislándolas también, de sí mismo. Por tanto, ya denota un deseo y una determinada relación con el cuerpo. Su deseo es precisamente abandonar su cuerpo, alcanzar un lugar desde el que poder contemplar sin ponerse en juego. De ahí que Nietzsche diagnostique en este observador objetivo un desprecio por el azar del cuerpo y del mundo, un resentimiento hacia todas las voces y fuerzas que están detrás del deseo de crear sentidos. Para él todo tiene que existir de forma objetiva e independiente de los cuerpos

---

<sup>72</sup> Za. De la inmaculada comprensión. OC IV. op. cit. p. 145. El traductor Alejandro Martín Navarro aclara en una nota al pie que aunque habitualmente se ha traducido el título de este capítulo como "Del inmaculado conocimiento" ha optado por traducirlo como "De la inmaculada comprensión" para mantener el juego fonético que hay en alemán entre *Von der unbefleckten Erkenntnis* y *Von der unbefleckten Empfängnis* ("De la inmaculada concepción"). Y ciertamente es una parodia que no está exenta de potencia filosófica ya que Nietzsche está así trazando una línea desde el cristianismo a la ciencia.

que interpretan, tiene que haber un sentido único e igual para todos, leyes y regularidades que se puedan desentrañar.

Este es el modelo de una observación llevada a cabo por una voluntad que solo quiere verdad, que aborrece su propio poder y su propio deseo. Para el contemplador, la verdad ha de ser pura, inmaculada y por ello crea la ilusión de la distancia. Desde esta concepción de la realidad, la verdad siempre está alejada del cuerpo, aprehendida por la vista, por el ejercicio exclusivo de la razón o por el alma una vez desprendida del cuerpo. Esta "voluntad de verdad" es el supuesto "desde dónde" trabaja la ciencia. Pero vista desde la filosofía nietzscheana, la "voluntad de verdad" es una forma resentida de la única voluntad, la voluntad de poder, que no se admite. Y como veremos, por este motivo Nietzsche critica a la ciencia como la última y más refinada forma de nihilismo.

"Es una firme convicción del Nietzsche maduro que la ciencia es la expresión más reciente del nihilismo de la cultura occidental."<sup>73</sup>

El científico se quiere borrar del juicio. Es más, sus juicios no pueden expresarse como tales, han de ser (en una práctica ideal) la traducción perfecta de la ley oculta del universo. La mayor aspiración del científico es desaparecer y hay muchos motivos para desear no dejar huellas tras un

---

<sup>73</sup> BABICH, B. *Nietzsche's philosophy of science* (la traducción es nuestra). op. cit. p. 61. Y recordamos también el texto de Deleuze que ya hemos citado en el primer capítulo: "Por eso Nietzsche puede pensar que el nihilismo no es un acontecimiento en la historia, sino el motor de la historia del hombre como historia universal". DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. op. cit. p. 213

juicio (siempre moral diría Nietzsche). Esos motivos no son nuevos, son los mismos que han impulsado el nihilismo durante toda su historia en todas sus expresiones, de las cuales la ciencia es solo una más<sup>74</sup>.

La ciencia se rige por juicios cuantitativos en los que todos los casos "valen" lo mismo y se atiende solo a su número. Es la estrategia nihilista que pretende no entrar a juzgar moralmente los casos, todos son iguales a sus ojos y se limita a contarlos. Su valor provendrá después del hecho de que se den más unos que otros. Si se reducen al mínimo o se eliminan por completo los casos excepcionales se estará más cerca de la verdad desde la tranquilidad moral de la no-intervención. Son fundamentales para esta tarea los conceptos de unidad e igualdad.

"Aquí no ha trabajado una «idea» preexistente: sino la utilidad, ya que sólo cuando vemos las cosas de forma tosca e impositivamente igualitaria, llegan a ser para nosotros calculables y manejables..."<sup>75</sup>

La ciencia necesita el concepto de unidad; unidad definible, cerrada y que respete los principios de identidad y no contradicción de la lógica. Y el concepto de unidad lleva asociado el de igualdad sin el cual no tendría

---

<sup>74</sup> También Cano está de acuerdo en que para Nietzsche la relación entre la filosofía tradicional y la ciencia es continua y lineal: "Considérese además que aquí Nietzsche no sólo observa una línea de continuidad entre los postulados de la teoría tradicional o metafísica y los desarrollos del «objetivismo» científico: ambas posiciones pretenden acceder a un conocimiento puro que «refleje» las cosas como éstas ya *siempre* son con total independencia del sujeto cognoscente". CANO, G. *Nietzsche y la crítica de la modernidad*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2001. p. 69.

<sup>75</sup> FP IV. Primavera de 1888. 14 [152]. op. cit. p. 579.



ninguna utilidad. Se crean unidades de casos iguales para poder hacer cálculos con ellos. Y Nietzsche juzga que ese principio de no contradicción es una negación de la vida y su carácter siempre cambiante, y es compartido por la metafísica y la ciencia. El punto de vista de Nietzsche a este respecto queda claramente expuesto en el siguiente fragmento.

"El principio de contradicción proporcionó el esquema: el mundo verdadero, para llegar al cual se busca el camino, no puede estar en contradicción consigo mismo, no puede cambiar, no puede devenir, no tiene origen ni fin. [...] Y he aquí que: en ese momento el mundo se hizo falso, y se convirtió en falso exactamente a causa de las propiedades *que constituyen su realidad*, el cambio, el devenir, la pluralidad, la antítesis, la contradicción, la guerra"<sup>76</sup>

Con los casos iguales se pueden hacer cálculos, para ello es necesario que todos estos casos permanezcan idénticos a sí mismos de forma estable en el tiempo. La idea de "ser" es una necesidad para la seguridad psíquica del sujeto<sup>77</sup>, que desea un mundo manejable, calculable<sup>78</sup>, estable o al

---

<sup>76</sup> FP IV. Primavera de 1888. 14 [153]. op. cit. p. 581.

<sup>77</sup> Recordemos que esto es lo que defendía Klossowski. Repetimos el fragmento de la cita al que estamos haciendo referencia: "De esa manera crea una esfera de objetos extrahumanos, no tanto para explotarlos con fines de bienestar, de seguridad material, como para verificar en primer lugar su razón y asegurar su seguridad psíquica y moral." KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche y el círculo vicioso*. op. cit. p. 182.

<sup>78</sup> "Nosotros necesitamos unidades para poder calcular: pero no por ello se ha de admitir que tales unidades existan. El concepto de unidad lo hemos tomado prestado de nuestro concepto de «yo». - nuestro más antiguo artículo de fe. Si no nos hubiéramos tomado a nosotros mismos

menos predecible. La ciencia no existe sin el sustento de la metafísica y sus principios básicos. Nietzsche señala los juicios morales antropomórficos que se esconden en el interior de estos conceptos tras su frialdad objetivista. Y aun así la cuestión del valor siempre quedaría pendiente o falsamente resuelta. En la siguiente cita Nietzsche se sirve de ejemplo de la música y resulta muy esclarecedor.

“Suponiendo que se apreciara el valor de una música ateniéndose a la cantidad de ella que pudiera ser contada, calculada, llevada a fórmulas -¿qué absurda sería una apreciación «científica» tal de la música! ¿Qué se habría concebido, comprendido, conocido de ella? ¡Nada, absolutamente nada de lo que en ella es propiamente «música»!...”<sup>79</sup>

Con este ejemplo podemos apreciar cómo la simplificación matemática es incapaz de dar cuenta precisamente de aquello que tiene valor. El valor de los hechos en ciencia procede del número de veces que se repita el resultado, y esto es así por varios motivos. Como hemos expuesto, al otorgar el mismo valor a todos los resultados y atender solo a su número, se asegura una supuesta asepsia amoral (que no es tal). En consecuencia las excepciones se vuelven despreciables, se convierten en los “márgenes de error”. La repetición de casos que la ciencia juzga como iguales adquiere valor, no por la supuesta ley universal que se desprende de esas repeticiones, sino por el poder para dominar que otorga la posibilidad de predecir nuevos casos,

---

por unas unidades, no habríamos formado jamás el concepto de «cosa».” FP IV. Primavera de 1888. 14 [79]. op. cit. p. 534.

<sup>79</sup> FW. 373. OC III. op. cit. p. 888

independientemente de lo cerca o lo lejos que estemos de la verdad. Pero es que Nietzsche niega que se produzcan siquiera esas repeticiones calculables. El concepto de cantidad exige haber igualado casos que siempre son diferentes. Para Nietzsche, desde su concepción de la vida como devenir, no se producen cantidades de cosas, se producen diferencias, incluso, dentro de las cosas mismas.

“¿Es necesario aún que añada que, a la inversa, las cantidades «en sí» no aparecen en la experiencia, que nuestro mundo de experiencia es un mundo cualitativo, que por tanto la lógica y la lógica aplicada (como las matemáticas) forman parte de los artificios del poder ordenador, dominador, simplificador, abreviador que se llama vida, es decir que (son) algo práctico y útil, algo que conserva la vida, pero no por ello, ni lejanamente, algo «verdadero»?”<sup>80</sup>

Aquellas “verdades” que no conlleven poder, utilidad, o puedan poner en riesgo la posición que se ostenta permanecerán sin “desvelarse”. Si la verdad es perjudicial no se buscará. Por lo tanto hay una evidente voluntad de poder, resentida con el devenir, no explícita tras la voluntad de verdad de la ciencia.

A esto hay que añadir que aquello que no pueda encubrirse como ley objetiva y científica, quedaría a la vista como subjetivo, humano, efímero, y por lo tanto sujeto a todo tipo de intereses impuros o patéticos errores, sería vulnerable. La “verdad” nunca se reconoce como creación

---

<sup>80</sup> FP IV. Verano de 1886 – Primavera de 1887. 6 [14]. op. cit. p. 181.

humana porque esto la privaría de su poder, cuyo status privilegiado depende de tener sentido independientemente de las interpretaciones humanas. Así entendemos que se trata de una nueva forma de la figura de Dios, un sentido objetivo e independiente del hombre. La voluntad de verdad es, en todas las configuraciones que ha adoptado en la historia, una voluntad de poder que se niega a sí misma como tal, y esa es la definición de nihilismo en la filosofía nietzscheana. Así interpretamos que hay implícito en la ciencia un resentimiento hacia la capacidad creativa/artística del hombre<sup>81</sup>. La ciencia pretende solo "yacer como un espejo de mil ojos" ante la verdad, desproveyendo de todo valor al hombre y su capacidad creadora, y sueña con convertirlo en hombre/espejo pasivo, revelador de algo que tiene valor porque le trasciende.

La sospecha nietzscheana insiste: ¿Cuántos han descubierto verdades que socaven su propio poder? Esta es la desconfianza que nos infunde y que mina poco a poco nuestras seguridades. Nietzsche afirma que el trato directo con el devenir, además de imposible pues no podemos evitar nuestras interpretaciones artísticas, nos resultaría insoportable durante largos periodos de tiempo por su amoralidad. La ciencia como forma última del nihilismo, nos hace tratable la vida, negándola.

Pero centrándonos en la búsqueda del valor de los hechos basado en el número de repeticiones de casos que juzgamos como iguales, nunca encontraremos explícitamente expresado

---

<sup>81</sup> Mariano Rodríguez explica con claridad cómo la ciencia es una herramienta de la moral de esclavos, y por tanto se contrapone a la imagen del artista que intenta configurar Nietzsche: "La ciencia es un aparato ideológico al servicio de la conservación de la moral dominante, la moral de los esclavos: la física, la psicología, la historia... están contaminadas por el sentimiento de culpa, por el concepto de pena, por el dispositivo explicativo generado por ambos." RODRÍGUEZ, M. *La teoría nietzscheana del conocimiento*. Eutelequia, Madrid, 2010. p. 91.

por la ciencia que su búsqueda tenga que ver exclusivamente con el poder que esa previsión otorga. Supuestamente el motor de la ciencia es una desinteresada "voluntad de verdad".

"La afirmación de que la ciencia es una «traducción» sensual/conceptual del mundo no niega que la ciencia «funcione». El punto es mostrar el interés subjetivo de la alardeada (hoy menos) «objetividad» de la ciencia junto con el interés subjetivo de sus «objetos»."<sup>82</sup>

Para Nietzsche, la ciencia, como todas las creaciones humanas, busca efectividad que en la práctica pueda suponer poder. Esta es una cuestión principal y que sirve para establecer la diferencia entre la manera de proceder de la ciencia y del arte: la atención al "desde dónde". La supuesta búsqueda de la verdad de la ciencia, parte de unos presupuestos que no se critican para encubrir que su supuesta voluntad de verdad es (como no puede ser de otra manera) voluntad de poder.

La voluntad de verdad es una estrategia de negación frente a la amoralidad de la vida. Se crea entonces a partir de ese resentimiento, y ansía revelar una forma fija del ser y las leyes que supuestamente rigen su comportamiento. El nihilista no reconoce haber creado un sentido desde una posición moral sino que pretende haber descubierto, bien sea desde la esterilidad del experimento, la observación objetiva, la revelación o la lectura de un

---

<sup>82</sup> BABICH, B. *Nietzsche's philosophy of science* (la traducción es nuestra). op. cit. p. 160.

libro sagrado, un sentido que ya estaba, está y estará<sup>83</sup> en el universo independientemente de su propia existencia. Así es como se expresa el nihilismo que, como decía Deleuze, ha sido el motor de la historia.

Las aspiraciones de la ciencia precisan que toda la creatividad humana sea eliminada de las cosas, y que las obras "demasiado transparentes" que abren la posible multiplicidad de lecturas, sean encerradas en parques temáticos. La ciencia necesita que no existan dobles o múltiples sentidos simultáneos, su verdad ha de tener la forma de un monolito desnudo. La voluntad de verdad desea disfrutar de un poder amparado por un poder superior, que no implique creación artística.

"la creencia en un mundo que ha de tener su equivalente y su medida en conceptos humanos de valor, la creencia en un «mundo de la verdad» al que se podría acceder de manera definitiva con nuestra cuadrada y pequeña razón humana -¿qué? ¿queremos realmente degradar de ese modo la existencia a un ejercicio de siervos del cálculo y a estar encerrados en un gabinete de matemáticos? Sobre todo no se la debe querer despojar de su carácter polisémico"<sup>84</sup>

Como vemos, para Nietzsche la aproximación a la vida desde una fe en la posibilidad de conocer, "degrada" la

---

<sup>83</sup> "El hombre busca «la verdad»: un mundo que no se contradiga, no engañe, no cambie, un mundo verdadero -un mundo en el que no se sufra: contradicción, engaño, cambio- ¡causas del sufrimiento! [...] Es manifiesto que la voluntad de verdad es aquí meramente la aspiración a un mundo de lo permanente." FP IV. Otoño de 1887. 9 [60]. op. cit. p. 249.

<sup>84</sup> FW. 373. OC III. op. cit. p. 887.

existencia al hacerla calculable y negar el devenir. En términos nietzscheanos se trata de una estrategia defensiva por parte de los débiles contra el caos de una vida que siempre desborda la verdad y las leyes que hemos predicado sobre ella. La misma necesidad nihilista rezuma en todas las creaciones humanas que predicán la verdad, el bien, la pureza, el ser, etc. De ahí que no resulte difícil para Nietzsche rastrear el nexo entre este deseo científico, el de la metafísica y el de la religión.

"Desde tres errores. -En los últimos siglos se ha promovido la ciencia, en parte porque con ella y a través de ella se esperaba comprender mejor la bondad y la sabiduría de Dios -el motivo principal en el alma de los grandes ingleses (como Newton)-, en parte porque se creía en la utilidad absoluta del conocimiento, es decir en la unión íntima de la moral, saber y felicidad -el motivo principal en el alma de los grandes franceses (como Voltaire)-, en parte porque se pensaba tener y amar en la ciencia algo desinteresado, inofensivo, autosuficiente, verdaderamente inocente, en lo que no participarían en absoluto los malos impulsos del ser humano -el motivo principal en el alma de Spinoza, que en cuanto cognoscente se sentía divino:- es decir, desde tres errores."<sup>85</sup>

Como extraemos de esta cita, que resulta especialmente esclarecedora para nuestra propuesta, para Nietzsche la ciencia solo ha sido la última forma de un deseo humano con una larga historia. Una lógica llena de resentimiento que se puede olfatear y rastrear genealógicamente desde

---

<sup>85</sup> FW. 37. OC III. op. cit. p. 759.

milenarios, en nuestro lenguaje, nuestra religión, nuestra filosofía, nuestra política, etc.

A la pretendida voluntad de verdad Nietzsche contrapone que toda supuesta búsqueda por la verdad haya sido siempre una búsqueda por el poder, así interpretamos (aunque somos conscientes de que asumimos muchos riesgos) este brevísimo fragmento de 1887.

“La voluntad de verdad como voluntad de poder”<sup>86</sup>

En este sentido es en el que Nietzsche aboga por una Gaya Ciencia, por un arte que es más transparente que la ciencia. Más transparente con sus propias intenciones, porque explicita su “desde dónde” y ese “desde dónde” es el devenir de la vida. Siempre conviene reiterar que la propuesta nietzscheana se realiza desde lo que él entiende como una exigencia de valentía mayor que la de la ciencia, no se trata de un discurso reaccionario contra la ciencia, sino más extremo. La llegada de Nietzsche a su vitalismo y su apuesta por el arte se hace por desbordamiento radical de la ciencia. Compartimos la lectura de Cano en este sentido respecto a la relación de Nietzsche con la ilustración y la modernidad, y la aplicamos en nuestro caso, a la ciencia. Nietzsche lleva la crítica más allá, es más radical, hasta mostrar las incongruencias de estas visiones del mundo. No se le puede caracterizar como ilustrado (por todo lo que le diferencia de la imagen clásica de un ilustrado, por ejemplo el positivismo y la fe en el progreso) pero su crítica no es reaccionaria.

---

<sup>86</sup> FP IV. Otoño de 1887. 9 [36] op. cit. p. 242.



"Ciertamente, Nietzsche no reivindica a menudo una posición «ilustrada» como tal (en pocas ocasiones asume esta calificación), e incluso busca definirse como «crítico de la modernidad» en numerosas ocasiones, pero su posición es incomprensible desde un planteamiento «antiilustrado» o estrictamente relativista. Toda su crítica de la moral difícilmente se puede comprender sin tener en cuenta una continuación radical y «consecuente» del planteamiento ilustrado."<sup>87</sup>

### 2.3.2. FE EN LA VERDAD.

"sólo queda por preguntar si, para que esta disciplina pueda comenzar no tiene que existir ya una convicción, y una convicción tan imperiosa e incondicionada que sacrifica en su beneficio a todas las demás convicciones. Como se ve, también la ciencia descansa sobre una creencia, no hay ninguna ciencia «sin presupuestos». La pregunta de si la verdad es necesaria no solo tiene que haberse respondido de antemano afirmativamente, sino que esa afirmación debe haber sido hecha de manera tal que exprese el principio, la creencia, la convicción de que «nada es tan necesario como la verdad y, en relación con ella, todo lo demás solo tiene un valor de segundo rango»."<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> CANO, G. *Nietzsche y la crítica de la modernidad*. op. cit. p. 116.

<sup>88</sup> FW. 344. OC III. op. cit. p. 859. Todo este epígrafe de *La Gaya Ciencia* y muchos de los subsiguientes (además de tantos otros fragmentos póstumos y otros textos a los que hacemos referencia en este apartado) son una crítica a la ciencia en base a sus presupuestos metafísicos, aquello que la filosofía nietzscheana quiere superar. Aun así muchos intérpretes de Nietzsche, que parecen entender su crítica al cristianismo, a la metafísica o a la ilustración no ven igual de clara su posición respecto a la ciencia. Para nosotros (es lo que intentamos argumentar) la crítica de Nietzsche se extiende por igual a

Como se desprende de esta cita, Nietzsche considera que el presupuesto inicial de la ciencia es la conexión directa entre verdad y bien. Esa convicción no se pone en duda nunca, es el acto de fe de la ciencia. En la disciplina científica esto no puede ser discutido, nada es tan necesario como la verdad, la verdad se juzga como buena en sí misma<sup>89</sup>. Y como ya se ha ido desprendiendo en el recorrido de la tesis, la idea de verdad es criticada por Nietzsche. No puede caer Dios y mantenerse la tríada verdad, bien y belleza. A partir de ellas se establece una jerarquía de ideas que pretenden existir al margen del ser humano, cognoscibles solo cuando (supuestamente) nos deshacemos de nuestros deseos y de nuestros cuerpos.

La ciencia no pone en cuestión ninguno de los presupuestos de la metafísica, y Nietzsche es capaz de olfatear la continuidad nihilista de la que ya hemos hablado. Aunque ahora nos estemos refiriendo al funcionamiento de la lógica científica, estas críticas son aplicables a otros ámbitos. El mismo impulso de legislar aquello que no atiende a leyes está detrás de las idealizaciones que nos resarcan de un universo en el que sufrimos inevitablemente de forma "injusta". De ahí la ironía del título "De la inmaculada compresión" del Zarathustra. El título es irónico y profundo, en su juego nos intenta hacer ver, en el destello de una asociación de

---

todos estos ámbitos pues interpreta que sus fundamentos son los mismos. No compartimos que se pueda sostener que su postura respecto a la ciencia es diferente.

<sup>89</sup> "Nietzsche buscará ante todo «desmantelar» la presunta incondicionalidad del valor de «verdad» como fuente indiscutible de todo valor y abrirse así a la profunda y abismática complejidad de lo real". CANO, G. *Nietzsche y la crítica de la modernidad*. op. cit. p. 69.

imágenes, lo unidos que están en lo fundamental ciencia y religión.

"La conexión entre el ideal metafísico y el ideal científico de una verdad absoluta expresable matemáticamente en términos de un logos Socrático-Platónico es evidente. La conexión epistémica dicta una correspondencia positiva y unitaria (la perfecta o conveniente adecuación) entre el proyecto de conocer y su verdadero objeto. En la tradición metafísica, esta «verdad» es lo que justifica o en realidad lo que articula (juicio) lo que es «Real» posible. Una capacidad de juicio como esta está basada en una correspondencia entre el conocedor humano y su objeto. Es este ajuste preestablecido lo que funda la eficacia y la validez del conocimiento."<sup>90</sup>

Esa fe en la posibilidad de conocer, y esa concreta concepción del conocimiento como adecuación entre lo que el objeto "es" y lo que el sujeto "conoce", es el objetivo de la crítica nietzscheana. Dicho de manera sencilla: la idea de "verdad" ya es una negación de la vida para una filosofía del devenir. No importa la forma que adopte o la autoridad que la fundamente, la "verdad" niega el carácter cambiante y múltiple de la vida.

La fuerza de su atracción reside en que permite establecer leyes y justicia, las herramientas del nihilismo para negar la vida. Es seductor porque sus promesas son muy

---

<sup>90</sup> BABICH, B. *Nietzsche's philosophy of science* (la traducción es nuestra). op. cit. p. 83.

potentes: a cada acción una reacción de igual fuerza y sentido opuesto, por cada sufrimiento una redención, por cada dolorosa vida finita una gozosa vida infinita. Ideas que no hacen más que negar el mundo que experimentamos y lo contrapesan con fantasías ultramundanas. Son innegablemente lógicas y tranquilizadoras, pues algo que produce sufrimiento inmerecidamente no es justo que sea correspondido con voluntad de más injusticia y sufrimiento.

"De allí la superstición de los físicos: cuando pueden perseverar, es decir, cuando la regularidad de los fenómenos permite la aplicación de fórmulas de abreviación, opinan que han *conocido*. Sienten «seguridad»: pero detrás de esa seguridad intelectual está el apaciguamiento del temor: *quieren la regla* porque despoja al mundo de su carácter temible. *El temor de lo incalculable como instinto oculto de la ciencia.*"<sup>91</sup>

La última frase de esta cita nos habla de la comprensión nietzscheana de la fuerza reactiva del temor a la vida. Todas las sistematizaciones, igualaciones o enumeraciones practicadas, ya sea en la matemática, la lógica, la metafísica o la historia, hablan del temor a lo incalculable, a la diferencia abismática de cada acontecimiento. Para el nihilista, lo justo con el mundo es mantener una postura resentida a la espera de juicio. La ciencia y la moral<sup>92</sup> habrían sido creadas, desde este punto

---

<sup>91</sup> FP IV. Verano de 1886 – Otoño de 1887. 5 [10]. op. cit. p. 150.

<sup>92</sup> "De esta manera, la pregunta: ¿por qué la ciencia? Remite al problema moral: ¿por qué en general la moral, si la vida, la naturaleza, la historia son «inmorales»? No cabe ninguna duda, el hombre verídico, en ese sentido audaz y último que presupone la

de vista, para suministrar un sentido tranquilizador al mundo, la esperanza de que en algún momento llegará la aplicación de la ley y se equilibrarán las fuerzas, pero con ello niegan un mundo que es ajeno a la moral y cuyas fuerzas no respetan ninguna economía.

¿Es posible vivir sin el apoyo de este miedo y este resentimiento? ¿No son intrínsecamente humanos y por eso sobreviven con las más diversas formas a lo largo de milenios? Parece difícil imaginar un ser humano capaz de decirle sí a cada placer con su dolor adherido, capaz de degustar la pérdida, la muerte, el rechazo, la incomprensión o la soledad, que acompañan cada conversación, cada amistad. Solo ese artista ateo celebraría sin resentimiento cada instante de la vida repitiéndose eternamente como se ofrece en el enigma del eterno retorno. Esa celebración de lo doloroso es una anti-economía festiva de los sentimientos, pero tengamos siempre presente que ese eterno retorno y ese ultrahumano capaz de aceptarlo aparecen en el Zarathustra dentro de una obra de explícita ficción.

---

creencia en la ciencia, afirma de ese modo un mundo diferente al de la vida, la naturaleza y la historia; y en la medida en que afirma ese «otro mundo», ¿qué? ¿no tiene precisamente por ello que -negar su contrapartida, este mundo, *nuestro* mundo?... Pero ya se habrá comprendido hacia dónde quiero ir, a que aquello sobre lo que se basa nuestra creencia en la ciencia sigue siendo una *creencia metafísica* [...] ¿Pero qué pasaría si esto se vuelve cada vez menos creíble, si nada se muestra ya divino, a no ser el error, la ceguera, la mentira, -si dios mismo se muestra como nuestra mentira más larga?-" FW. 344. OC III. op. cit. p. 860. Desde el análisis de Nietzsche la crítica a la religión y la metafísica se hace por extensión a la ciencia, todas responden a un mismo deseo en el hombre. Su relación con la ciencia no difiere en nada de la que establece con la metafísica y la religión.



### 2.3.3. DESDE DÓNDE HEMOS CREADO LA VERDAD.

Nietzsche desestabiliza nuestra "cómoda" posición de espectadores morales. Hasta ahora, incluso los "pastores" habrían creado desde una posición en la que podían desentenderse de sus obras. Creábamos las verdades para actuar con la conciencia tranquila. Tras entrar en contacto con las ideas nietzscheanas, nuestras construcciones morales pasan del estatuto de "verdad revelada" a "juguete para niños".

"Aquel gigantesco entramado y andamiaje de los conceptos, aferrándose al cual el ser humano indigente se va salvando la vida, es, para el intelecto liberado, solamente un armazón y un juguete para sus más temerarias obras de arte"<sup>93</sup>

Como vemos, este es el nivel al que han quedado "reducidas" nuestras verdades científicas. Aquello que creíamos sólido y con sus pilares asentados en la "realidad", es para el artista un juego de construcciones de piezas intercambiables donde todas las jerarquías se han derrumbado permitiendo las más absurdas estructuras. Las verdades que nos había desvelado la ciencia durante nuestra desinteresada e inmaculada búsqueda, todo lo que habíamos alcanzado gracias a este "gigantesco andamiaje", ahora resulta ridículo. En el mismo texto, Nietzsche expone con

---

<sup>93</sup> WL. OC I. op. cit. p. 629. Vemos cómo esta crítica nietzscheana a la ciencia puede coordinar sin problemas textos con muchos años de diferencia entre ellos, lo que refuerza la crítica a la diferenciación en "etapas" dentro de su pensamiento. En nuestra opinión, con el tiempo, Nietzsche consigue expresar con mayor exactitud, con un estilo más "propio" sus intuiciones de juventud pero no hay cambios fundamentales en sus posiciones iniciales.

crueldad y sentido del humor, su interpretación del proceso para descubrir una verdad.

"Si alguien esconde una cosa detrás de un matorral, luego la busca de nuevo exactamente donde la dejó y, encima, la encuentra, en ese buscar y encontrar no hay mucho que alabar: sin embargo, esto es lo que sucede cuando se busca y se encuentra la «verdad» dentro de la jurisdicción de la razón. Si doy la definición de mamífero y luego, después de examinar a un camello, digo: «Fíjate, un mamífero», no cabe duda de que con ello se ha sacado a la luz una verdad, pero tiene un valor limitado; me refiero a que es antropomórfica de pies a cabeza y no contiene ni un solo punto que sea «verdadero en sí», real y universalmente válido, prescindiendo del ser humano."<sup>94</sup>

Ese era el alcance de nuestras verdades "universalmente válidas". Para la filosofía nietzscheana, un hecho solo es tal cuando interactúa con un ser cuya fisiología condiciona irremediablemente el sentido que va a crear del mismo. Empleamos la palabra "fisiología" en un sentido nietzscheano para dejar claro que no podemos evadirnos del cuerpo, que todo lo que somos es cuerpo<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> WL. OC I. op. cit. p. 624. En el primer capítulo hemos citado este *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* para hablar de la crítica nietzscheana al lenguaje, ahora lo hacemos para tratar su crítica a la ciencia. Nosotros nos vemos obligados a parcelar los campos de acción de su filosofía, a actuar con prudencia, pero Nietzsche arrasa sin hacer distinciones. En un mismo párrafo puede apuntar a la ciencia, el lenguaje, la religión, la moral, la historia, etc.

<sup>95</sup> "Pero el despierto, el sabio dice: solo soy cuerpo y nada más; y el alma es solo una palabra para algo que hay en el cuerpo". Z, OC IV, De los despreciadores del cuerpo. op. cit. p. 88.

Sigamos en diálogo con el ejemplo que hemos tomado de Nietzsche en la cita anterior proveniente de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Lo hacemos poniendo otro ejemplo.

Un árbol cae pero no hay nadie para escucharlo, verlo, sentirlo... pero hay al menos una hierba sobre la que cae (que hará su lectura), un gusano sobre el que cae (que hará su lectura) un tronco del árbol caído (que hará su lectura), una red de fuerzas que han sido afectadas por lo que nosotros llamamos "la caída de un árbol", pero esa es la nuestra y está tan necesariamente condicionada por nuestra fisiología como la lectura del árbol, la hierba y el gusano.

"Nietzsche, sin embargo, rechaza la posibilidad de alguna verdad infalible: la perspectiva orgánica es necesariamente falsificadora en sí misma."<sup>96</sup>

Incluso llamar a cada una de estas lecturas "nodos" de una red de fuerzas interpretativas es problemático. La trama es de tal densidad, y las fuerzas están tan profundamente determinadas unas por otras, que intentar diferenciarlas parece siempre la inercia del que no consigue romper los esquemas de pensamiento esencialistas y admitir la complejidad. Una fuerza al fin y al cabo, si tuviera alguna determinación, es en relación con las otras fuerzas, aquellas sobre las que se ejerce o aquellas frente a las que resiste. Y esa diferenciación es ya un error porque las fuerzas no se ejercen o resisten, no son más que esa tensión que, en caso de cambiar, las transforma en

---

<sup>96</sup> BABICH, B. *Nietzsche's philosophy of science* (la traducción es nuestra). op. cit. p. 95



otras. No se puede diferenciar la fuerza de lo que "puede" su fuerza porque nunca aparece aislada<sup>97</sup>. Para el paradigma científico, el aislamiento puro de las cosas nos revelaría su esencia pero es un ejercicio idealista que apela a una situación transmundana.

El lenguaje se convierte en un obstáculo para dar cuenta del problema ya que las fuerzas interpretativas son co-dependientes y carecen de existencia por sí mismas, por lo que establecer dónde empieza una y acaba la otra es siempre una forma de simplificación que traiciona la complejidad de aquello a lo que nos intentamos referir. Es nuestro lenguaje (que mientras no sea poético será también nihilista) el que crea la ilusión de que existen el árbol, la hierba y el gusano como seres independientes, definibles, determinables, limitados. Como si pudiésemos decir algo de ellos o de lo que ha sucedido ¿Qué podemos decir de la existencia más allá de nuestra lectura superficial antropomorfa? ¿Qué sabemos del árbol, la hierba y el gusano? Son todo apariencias, eso es lo que ilustraba el ejemplo de Nietzsche.

"¿Qué es ahora para mí «apariencia»! En verdad no lo opuesto a algún ser, -¿qué puedo decir de cualquier ser que no sean precisamente los predicados de su apariencia! En verdad no una máscara muerta que se le podría poner, y por tanto también quitar, a una X desconocida. Apariencia es para mí lo que actúa y lo que vive mismo, que llega a burlarse de sí hasta el

---

<sup>97</sup> Nótese que esto es fundamental para diferenciar la filosofía anti-esencialista nietzscheana de cualquier tipo de ontología relacional. En Nietzsche, nada "es"; todo falsifica, interpreta, miente, etc. No "es" en relación con otros, no se trata de un ser atravesado por otros. Nada podemos saber de lo que algo "es" cuando la vida se concibe como obra de arte.

punto de hacerme sentir que aquí hay apariencia, fuego fatuo y danza de espíritus, y nada más, -que entre todos esos soñadores también yo, el «hombre de conocimiento», danzo mi danza.”<sup>98</sup>

Debemos señalar cómo en esta cita Nietzsche advierte la insuficiencia de la metáfora de la máscara para referirnos a las apariencias superficiales con las que entramos en contacto. Las apariencias no son máscaras muertas que se puedan quitar y poner porque esa imagen crea la ilusión de que en algún momento podemos acceder al estado “sin máscara”. Además parecería también que la máscara es una creación nuestra ajena a nuestra fisiología. La crítica nietzscheana a la ciencia ataca a su base misma porque toda su filosofía se basa en la idea de que no hay un sentido, un “algo”, una “cosa”, un “ser” que podamos conocer.

Esto tiene consecuencias que pueden ser muy duras para aquellos casos que no se atienen a las leyes que hemos predicado sobre el universo. Si volvemos al ejemplo de la categoría “mamífero” que utilizaba Nietzsche, debemos atender a cómo aquello que no se ajusta a las definiciones previas que hemos creado, las revela como arbitrarias y ridículas. Podemos pensar en el esfuerzo científico por encajar al ornitorrinco. La definición abstracta de la categoría “mamífero” es creada con la intención de resultar funcional en la mayoría de los casos, pero fracasa siempre en un pequeño número. Los desajustes, las anomalías, las excepciones, etc., suponen una amenaza de gran importancia. El problema no está en que las leyes dejen de aplicarse en un número marginal de casos, el problema es que si las leyes están fallando en el caso “ornitorrinco”, se

---

<sup>98</sup> FW. 34. OC III. op. cit. p. 766.

demuestra que son una invención humana, condicionada quizá por el lugar de origen de los que crearon la biología y las categorías taxonómicas, y que incluso en aquellos casos en los que parece funcionar, está fracasando. La ley es solo una igualación de casos "normales" que borra las diferencias. Nietzsche introduce la sospecha, como veíamos, de que, en definitiva, no se ha adquirido ningún conocimiento.

Andreas-Salomé habla de esta manera de concebir la vida que expone nuestra fragilidad, y de cómo para Nietzsche la experiencia debe estimularnos hacia la creación de valores. Pero esto se debe hacer desde la transparencia, sin pretender ocultar lo que se ha experimentado, aquello con lo que se ha entrado en contacto para encontrar ese impulso creativo.

"el espíritu humano deberá sentirse espoleado hacia su acto supremo: deberá, arreado por el látigo del hastío y del espanto -por decirlo así-, con poderosa voluntad, otorgar un sentido a la vida carente de él, un propósito al devenir contingente de la totalidad, a fin de crear desde los valores vitales que, de hecho, no se hallan disponibles."<sup>99</sup>

Al final de esta cita, Andreas-Salomé señala lo más importante: que el desasosiego que produce esta visión de la vida que nos imposibilita cualquier seguridad, debe servir de fuerza para crear valores que "no se hallan disponibles". Incidimos en ello porque esta es una aportación nietzscheana de grandes consecuencias que

---

<sup>99</sup> ANDREAS-SALOMÉ, L. *Friedrich Nietzsche en sus obras*. op. cit. p. 282.

fundamenta su crítica a la ciencia y da lugar a su apuesta por una Gaya Ciencia. Una pequeña explosión en la base que hace que todo el entramado conceptual caiga de forma cómica pues la ciencia no puede asumir, por su propia lógica, que la vida esté carente de un sentido que descubrir, y que seamos nosotros los que los estamos introduciendo, eso no sería científico. Reconocer ese proceder creativo es la relación transparente que mantienen con la voluntad de poder aquellos que asumen que el universo no ofrece más que desconsuelo, y sin embargo, no se dejan ahogar por la nada y proceden alegremente a la "trágica" tarea de la creación de valores porque no hay ninguno "disponible".

A diferencia de este funcionamiento de la ciencia que intentamos describir, el arte como nueva forma afirmativa de relación con la vida, como "forma más transparente de la voluntad de poder", creará interpretaciones radicalmente diferentes. Esa es la propuesta de Nietzsche en contraposición a la voluntad de verdad pretendida por la ciencia.

"Es lo que se da explícitamente como interpretación lo que puede aspirar a valer como perspectiva «sana», y no ciertamente las interpretaciones camufladas de enunciados metafísicos sobre la estructura eterna de las cosas."<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> VATTIMO, G. *Introducción a Nietzsche* (trad. Jorge Binaghi). op. cit. p. 129

#### 2.3.4. UNA NUEVA FISIOLÓGÍA DESDE LA QUE CREAR.

Desde la óptica de Nietzsche (deberíamos decir "desde el cuerpo de Nietzsche" para deshacernos de las metáforas de la percepción sin contacto) la sensualidad del arte radica en mostrar sus velos. El pudor es el signo de la sofisticación del que sabe que no hay nada que ocultar. La obra de arte se encuentra donde la diferenciación entre verdad y mentira pierde el sentido. El arte dice "la verdad" al no intentar engañarnos con aspiraciones de presentar la verdad, pero nos lo dice mintiéndonos y nos advierte de que nos miente. Aunque de nuevo nos entorpece el lenguaje, la cuestión de si "es verdad" o no aquello que se expone está ahora fuera de lugar, y en consecuencia afrontamos una nueva relación con la moral. Ya no se trata de decir verdad o mentira, sino de tener el valor suficiente como para afirmar el devenir de la vida. En eso consiste mantener una relación artística con la moral. Para ello son necesarias ficciones narrativas más extremas y menos tranquilizadoras sobre la vida.

"La existencia por la que el hombre dionisiaco experimenta aversión no es ya, entonces, la móvil variedad de máscaras, sino el mundo de la distinción entre verdad y mentira, de la ratio desplegada en división de roles sociales, del dios de las máquinas que detenta un significado de conjunto del mundo que a los individuos escapa."<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> VATTIMO, G. *El sujeto y la máscara* (trad. Jorge Binaghi) op. cit. p. 105

Con el nacimiento de la Gaya Ciencia estalla la concepción previa de conocimiento, pero no se promueve una nueva forma de conocimiento que nos aporte seguridad. Todas las palabras resultan rejuvenecidas y se ponen al servicio de la tarea artística. Esto supone una refundación inestable del lenguaje en el que las palabras recuerdan su condición de metáforas. El nuevo filósofo-artista estrena las palabras, pero lo más importante es que si actúa como un verdadero artista las mantendrá siempre vivas. La tarea de la transvaloración no puede detenerse. Mientras los científicos necesitan crear palabras nuevas para dar cuenta de nuevas realidades reveladas, los artistas mantienen siempre jóvenes las palabras antiguas, siempre disponibles para nuevas lecturas o nuevas asociaciones. El arte creará ficción (como ha hecho siempre), y los nuevos espectadores/artistas (trataremos esto el siguiente capítulo), para contribuir a la fiesta, demandarán poderosos engaños explícitos en los que participar.

"Desde que clausura la posibilidad de la existencia de una «verdad» absoluta, desde que introduce el escepticismo en la esfera del conocimiento y se afianza en la perspectiva de que «todo es no-verdad», crea el espacio para la implantación de un sustitutivo de aquella verdad ideal perdida y de aquellos motivos de consuelo."<sup>102</sup>

De esta nueva perspectiva estético/fisiológica y sus implicaciones es de lo que intentaremos hacernos cargo en el capítulo tercero.

---

<sup>102</sup> ANDREAS-SALOMÉ, L. *Friedrich Nietzsche en sus obras* (trad. Luis Fernando Moreno). op. cit. p. 223.



## CAPÍTULO 3: ARTE

### INTRODUCCIÓN

En los primeros capítulos hemos analizado las críticas de Nietzsche al lenguaje lógico-dialéctico y a la ciencia. Este tercer capítulo se centra en nuestra interpretación de las propuestas nietzscheanas. Sus críticas permanecen indisociablemente en el texto, pero en este capítulo intentamos comprender o imaginar qué obras genera una filosofía que toma la creación artística como paradigma de su relación con la vida. La idea de la obra de arte será una constante durante todo el capítulo una vez abandonada la fe en la posibilidad de conocer. Se trata de una filosofía de explícita ficción que nunca se permite descansar en una verdad.

En el primer apartado del capítulo problematizamos la idea de la libertad en la creación artística. Mientras que la filosofía tradicional ha pensado el campo de la ficción como un lugar de libertad creativa, vemos cómo para Nietzsche la idea de libertad es un producto absurdo e inalcanzable del idealismo. Las interpretaciones artísticas vienen condicionadas y son también condicionantes. La pregunta de Zarathustra, como veremos, es: "¿Libre de qué? ¿libre para qué?". También tratamos cómo el arte mantiene vivas e inseguras sus metáforas, ya que esa es la condición para que estas sean inagotables y el juego artístico nunca se detenga y corra el riesgo de consolidarse como una verdad.

En el segundo apartado de este capítulo nuestro trabajo se centra en la relación de la creación artística con el



cuerpo y utilizamos para ello especialmente la metáfora nietzscheana de la embriaguez. A parte del propio Nietzsche, recurrimos para la mejor comprensión de esta cuestión a lo que han escrito sobre la embriaguez en Nietzsche autores como Heidegger o De Santiago. Al tratar con la relación "arte y cuerpo" aparecerá ineludiblemente la idea de enfermedad en la obra de Nietzsche y entonces nos remitiremos a Klossowski para entender la relación nietzscheana con la enfermedad y su conexión con la creación artística. En la vida y en la obra de Nietzsche la enfermedad y la soledad son estados que (aunque parezca imposible) deben llegar a ser disfrutables. Vemos cómo en su filosofía hay un encaje entre el artista creador, la enfermedad y la soledad, que es clave para poder criticar las nociones de individuo y comunidad.

Al final de este capítulo surge la metáfora de la fiesta. Esta metáfora la pensamos como una creación original nietzscheana desvinculada de sus clásicas interpretaciones sociológicas como "momento excepcional con utilidad para la cohesión de la comunidad". La fiesta aparecerá como una efímera participación de artistas en una explícita ficción disolvente que es incompatible con cualquier forma de comunidad. Las obras de arte que defiende Nietzsche no proponen otra comunidad ya que no luchan contra las verdades "de verdad a verdad" sino que dan lugar a "fiestas".

### 3.0. SOBRE EL USO NIETZSCHEANO DEL TÉRMINO "ARTE".

Antes de introducirnos en este capítulo consideramos necesaria una aclaración para su lectura. En el texto aparecerá repetidamente utilizada la palabra "arte", y queremos advertir que su uso en la filosofía nietzscheana es singular.

Nietzsche reelabora los conceptos y el lenguaje mismo, se divierte poniéndolos cabeza abajo, derribándolos y volviendo a componerlos a su gusto, y el arte no es una excepción. El término "arte" adquiere en su pensamiento, como prácticamente toda palabra que utiliza, una especificidad que, aunque es accesible a partir de las citas, creemos conveniente señalar. Queremos ayudar a saborear y digerir las palabras de Nietzsche dentro del propio ambiente que él ha creado. Aun así, con nuestra lectura no queremos negar otras interpretaciones posibles, solo señalar que el uso del término "arte" en manos de Nietzsche tiene unas implicaciones concretas, que debemos ser sensibles a ello y que nosotros ofrecemos nuestra aportación interpretativa sin evadir el riesgo que esto implica.

El arte para Nietzsche siempre tiene un carácter doble donde creación y destrucción son difícilmente distinguibles, él aboga por ambas porque no las considera contradictorias sino unidas indefectiblemente. Se trata del mismo movimiento que tiene la vida, donde creación y destrucción se pueden pensar como juicios humanos a partir de un mismo ritmo. Nietzsche busca amplificar ese movimiento, quiere una actividad que no responda reactivamente a esa fuerza amoral que impide la contemplación tranquila. Es en el arte donde Nietzsche encuentra esa resonancia, esa capacidad de amplificar el movimiento o bailar al mismo ritmo de la vida. El

movimiento sin pretensiones de fundamentación que ofrece el arte es clave para su ataque al resentimiento. Nietzsche hace esa lectura del arte, lo entiende como la fuerza que siempre desestabiliza, que siempre disuelve, que mantiene una inextinguible capacidad de lucha contra la generación de nuevas morales. Sus ataques a la idea de Dios, pero también a esos nuevos dioses que surgen para otorgar tranquilidad y seguridad, son obras de arte contra la base misma del resentimiento a la vida que diagnostica en toda la cultura occidental.

Nietzsche plantea el arte como una explícita ficción disolvente que hace entrar en crisis las ficciones resentidas sacralizadas y asumidas gregariamente por la comunidad, incluyendo la idea de sujeto libre y responsable que decide sobre sus acciones. Estas explícitas ficciones que atacan los valores o la jerarquía de esos valores en una comunidad, desfundamentan la división entre mentira y verdad o artista y espectador, y no pueden más que suponer un riesgo para el propio artista y para la continuidad de cualquier comunidad.

Dentro de esta comprensión estética de la vida, carece de sentido la distinción entre ficción y mentira porque nos encontramos en una filosofía que ha perdido el suelo de la verdad. Tenemos ficciones entre las que se puede y se debe distinguir, con las que hay que entrar en relación y ensuciarse en un juicio, pero ese juicio carece ya de fundamentación en la verdad. Las anteriormente conocidas como mentiras son juicios necesarios para la vida, juicios con mayor o menor aceptación dentro de determinadas comunidades humanas. Pero la filosofía de Nietzsche no descansa en la comodidad del relativismo, es una filosofía sin descanso, nos deja sin fundamentos para juzgar pero estamos obligados a hacerlo, a crear justificaciones como



lo hacen los artistas, jugando con elementos comunitariamente aceptados y desplazándolos con la alegría de un niño y también con la seriedad del juego infantil.

Como siempre repetiremos, estas obras se crean desde una fisiología y promueven una fisiología, se crean desde una concepción del mundo y generan una concepción del mundo, y nos introducimos con ello en el movimiento del devenir del que hay que hacerse cargo sin seguridades ni contemplaciones.

Esta construcción del término "arte" hay que entenderla dentro del contexto nietzscheano de lucha por la desfundamentación de toda verdad, ser, esencia, etc. Cuando Nietzsche hace uso de la palabra arte, está refiriéndose a lo que hemos decidido llamar "explícitas ficciones disolventes" (podrían ser desestructurantes, desestabilizadoras, críticas...) y en esto debemos ser claros, porque la palabra "arte" podría dar lugar a equívocos.

En la vida cotidiana designamos como arte a obras que según este criterio no cumplirían unos requisitos mínimos de problematización de las verdades gregariamente asumidas. Es más, aun tratándose de obras de explícita ficción estas pueden venir a repetir lo ya sabido, a aportar seguridad a una comunidad o luchar contra cambios que se están produciendo dentro de la misma. La verdad puede ser apuntalada desde la ficción y eso es algo que en nuestro uso común del lenguaje tendemos a olvidar (o el uso del lenguaje está planteado de manera que esto pase inadvertido). Cuando las obras obedecen cánones establecidos y se mueven, generalmente de arriba a abajo, con fluidez por los canales de comunicación de una comunidad se hace necesaria una sospecha nietzscheana.

No se trata de que toda explícita ficción sea bienvenida y celebrada como movilizadora. Aunque resulte un juicio arriesgado debemos atrevernos a entrar en contacto con una obra y plantear la duda nietzscheana de si esa explícita ficción viene a reforzar lo establecido, a acariciar con aprobación la moral de rebaño, o por el contrario provoca una quiebra. Cuando instituciones, mercados, públicos o intelectuales promueven una serie de obras siempre cabe una sospecha sobre la comunidad que se está conformando con ello, de las seguridades que se dan por sentadas para que se genere esa comunidad. Nos referimos a ellas en este texto como "explícita ficción estructurante", y no debemos olvidar que no se trata solo de la creación de una comunidad sino también de un sujeto, para Nietzsche ambos van siempre unidos y el sujeto es solo una expresión localizada en un cuerpo de la misma moral de rebaño.

La mezcla entre lo disolvente y lo estructurante es inevitable y no existen ejemplos puros de una o de otra porque los contextos son siempre cambiantes. Pero aun así, para no sumirnos en un relativismo estético, que también es político, la crítica debe producirse.

Una misma obra puede jugar papeles distintos en una comunidad en distintos momentos así que al menos queda claro por qué no hay una receta, unos cánones en la obra de Nietzsche. No sabemos cómo producir obras que resulten siempre disolventes, e incluso podríamos juzgar que en algunos momentos de la historia la obra del propio Nietzsche fue utilizada para aportar seguridades e identidad a una comunidad. La disputa entre lo que desestabiliza o refuerza a una comunidad nunca se detiene.

Las comunidades hablan siempre de estabilidad e identidades únicas y permanentes precisamente porque esa unidad siempre está en riesgo. Se crean explícitas



ficciones estructurantes para mantener la comunidad inalterada en el tiempo mediante diferentes estrategias adaptativas. Sintetizando en extremo pero con la intención de ser claros, podemos decir que los artistas (tal y como los entiende Nietzsche) son agentes del devenir, que promueven el cambio, la disgregación y la participación continua en la creación de obras de artes. Mientras la comunidad, en su búsqueda de estabilidad, despliega estrategias de neutralización contra el arte y contra la vida. Dos maneras de juzgar la vida, como estática o dinámica producen no solo verdades o explícitas ficciones sino diferentes tipos de explícita ficción.

La transvaloración nietzscheana es continua según nuestro análisis. La idea de acabar una obra a la que no hiciera falta que siguiese ninguna otra es sintomática del resentimiento a la vida. Un artista nunca debería temer el cambio si participa en el devenir. Así que las constantes acusaciones de Nietzsche sobre el resentimiento de la cultura occidental nos dan una guía del sentido en el que está utilizando el término arte.

Nietzsche está interesado por los procedimientos de consagración de la verdad, pero lo que principalmente le ocupa es el resentimiento a la vida que él diagnostica que empuja la creación de esas ficciones resentidas, independientemente de cómo se construyan o de dónde provengan. Utiliza el arte (la explícita ficción disolvente) como un lugar desde donde desestabilizar todo aquello que se autoproclama verdadero o fundado en la palabra de Dios.

La explícita ficción estructurante colabora con la ficción resentida (verdad) para instaurar la creencia en la división dicotómica entre verdad y mentira, realidad y ficción. La ficción resentida no sueña con destruir la

ficción y encontrar un mundo solo verdadero. Lo que pretende es salvarla pero puesta a su servicio, reforzando el valor superior de la verdad para que toda ficción que coexista con ella resulte siempre estructurante. La verdad necesita ficción estructurante para seguir manteniendo el chantaje comunitario en el tiempo.

Es importante insistir en el hecho de que toda la estética nietzscheana, el giro estético donde la vida se concibe como arte, ha aniquilado también la posibilidad de crear cánones. Nietzsche nos deja desarmados, nos deja sin islas en las que descansar. No hay refugio y las obras no pueden servir de refugio. Se trata de una filosofía donde el arte es el problema central que desestabiliza el pensamiento tradicional y carecemos de la más mínima receta estilística, esta filosofía no puede ofrecernos una medicina para la vida ni unos consejos para la buena vida. Comunicar lo que esto supone nunca es evidente ni repetitivo. Estamos siempre ante un peligro que no se puede domesticar, que nunca será un lugar común porque es el punto en el que estalla la diferencia. Nietzsche solo nos alienta a crear y a sospechar de nosotros mismos mientras lo hacemos. No podemos estar seguros del tipo de ficción que estamos creando porque Nietzsche nos advierte siempre de todas las fuerzas que nos recorren sobre las que no tenemos ningún control.

Decir sí a ese devenir introduce a los creadores nietzscheanos en un viaje como el de Zarathustra en el que nunca está claro a dónde se dirige, por qué decide ir o abandonar un lugar, por qué nos encontramos en una isla, un desierto, una cueva, una cima, etc. Pero es cierto que Nietzsche toma partido al crear la figura del Zarathustra, porque el personaje tiene la fuerza suficiente como para vivir al margen del rebaño, provocar al rebaño riéndose de

sus verdades y sus pastores. Nietzsche valora la capacidad de asumir la soledad, aunque podemos también devolverle el análisis nietzscheano y sospechar que se está dando fuerzas a sí mismo para sobrevivir a su propia soledad. Si el artista nietzscheano está condenado por sus propias obras de explícita ficción disolvente a no durar nunca mucho tiempo en el interior de una comunidad esto se puede aplicar tanto a la filosofía como a la biografía de Nietzsche.

Nietzsche, a partir de *El nacimiento de la tragedia*<sup>103</sup>, apenas se ocupa de aquellas obras de explícita ficción que resultan canónicas, estables o tranquilizadoras para la comunidad. Esto se puede juzgar como un déficit en su filosofía por ofrecer una concepción excesivamente romántica del arte, pero creemos que su intención es construirse una suerte de bomba que siempre pueda hacer estallar los cimientos de una verdad. Podemos interpretar que se despreocupa de una tarea que quizá es más propia de nuestros tiempos: la denuncia de las explícitas ficciones "estructurantes" de la comunidad.

Nosotros nos limitamos a advertir, antes de introducirnos en este capítulo, que en el uso común del lenguaje se designa como arte a ficciones aunque estas no pongan en crisis a la comunidad ni rompan la barrera artista/espectador. El uso nietzscheano de la palabra "arte", solo se refiere a las obras de "explícita ficción disolvente". Aquellas que son un ataque a la moral del rebaño, aquellas que como Zaratustra, no vienen a convertirse en pastores de nuevos rebaños sino que solo pretenden sacar ovejas de los rebaños ya establecidos.

---

<sup>103</sup> Lo tratamos en el apartado 3.2.1. Arte y cuerpo. Embriaguez.



Así podríamos determinar la siguiente clasificación<sup>104</sup>, aunque recordamos que nunca se podrá encasillar a las ficciones de forma pura ni eterna utilizándola.

.Ficción resentida sacralizada. Aquella que se presenta como verdad y crea la ilusión de la fundamentación y la separación dicotómica respecto de la ficción.

.Explícita ficción estructurante. Aquella que se presenta como ficción, juega a favor de la división dicotómica, y por tanto, apuntala la ficción resentida sacralizada.

.Explícita ficción disolvente. La que se presenta como ficción y pone en crisis las verdades, la división que las separa de la ficción y la comunidad.

### 3.1.1. VOLUNTAD DE PODER / VOLUNTAD DE INDEFENSIÓN.

En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche abandona el lado del lenguaje que había criticado hasta entonces y entra en el campo donde las metáforas se mantienen con vida. Ya no son un ejército a las órdenes de la verdad, aquí se mueven con transparencia, sin ocultar su voluntad de engañar. Por eso su voluntad de poder es al mismo tiempo voluntad de indefensión. Las fuerzas se concentran en la ficción explícita del arte porque todo lo que constituye la obra de arte sirve a su propulsión y nunca a su sujeción/fundamentación. Por ese mismo motivo y al mismo tiempo, nunca han sido tan vulnerables. Las obras de arte están sujetas "a" o sujetas "por" unas cadenas que son también alas, aquellas con las que cada obra de arte juega.

---

<sup>104</sup> Para un mayor desarrollo de estas categorías puede consultarse el artículo: Buñuel, D. «Una propuesta de categorías orientativas sobre arte a partir de la estética de Friedrich Nietzsche». HYBRIS. Revista de Filosofía, Vol. 11 N° 1. Mayo 2020, pp. 113-132

La ficción de Zaratustra impulsa la filosofía de Nietzsche con más fuerza de lo que el propio Nietzsche podría haberlo hecho, pero como obra de explícita ficción no se puede sostener sobre nada ni defender detrás de ninguna verdad.

En la obra de arte todo se presenta "explícitamente velado" en vez de "revelado", y así las metáforas gozan de una libertad y una esclavitud (indiferenciables como veremos) inexploradas ya que no aparecen para dar cuenta de un "otro" que ostenta el verdadero valor. Vienen a mentir, a hacer participar de su mentira sin red de seguridad. Deslegitimada toda posible fundamentación, el arte experimenta la libertad como vulnerabilidad ya que ninguna realidad puede salir en su defensa. Las formas estéticas que adopta la obra de arte son su límite, pero al no presentarse como verdad, esas formas transportan al cuerpo que las experimenta hasta un punto de partida en el que todo es posible. Y no estamos hablando aquí de una experiencia meramente placentera o dolorosa, se trata de ambas al mismo tiempo. Esta paradoja de la obra de arte "más fuerte porque está más indefensa" o "más placentera porque es más dolorosa" nos recuerda la afirmación de Zaratustra en el capítulo de la canción de los sepulcros: "yo soy invulnerable únicamente en mi talón"<sup>105</sup>. Nietzsche nos obliga a aprender a convivir con estas contradicciones.

---

<sup>105</sup> Za. OC IV. op. cit. p. 139. Esta expresión de Zaratustra nos obsesiona por cómo sintetiza todo lo que nos gustaría ser capaces de expresar para caracterizar el arte y sus diferencias respecto a los procedimientos nihilistas de creación. En el arte todo es frágil excepto su punto débil (que es de donde procede su fuerza). Es una explícita ficción disolvente, lo que le confiere su potencia creativa, pero por ello pierde también su capacidad de someter. Por otro lado, en la creación nihilista todo parece robusto y capaz de dominar porque está respaldado por la verdad, pero si se critican sus fundamentos (su talón) cae de manera patética. El arte es invulnerable solo en su talón.

"Mi perfecta desnudez se me revela. Estoy en el mundo sin recursos, sin apoyo, me hundo. No hay más salida que una incoherencia sin fin en la que solo mi suerte podrá guiarme."<sup>106</sup>

Como nos dice Bataille, viviendo y pensando desde esta filosofía del arte nos quedamos sin apoyo, como las obras de arte, experimentamos esa indefensión. Aquel que justifica que las formas de su obra están determinadas por una realidad con existencia previa, rebaja su obra a mera representación, eliminándose a sí mismo y a su voluntad del mundo, reduciendo la vida, de su devenir explosivo sin sentido, a un único hilo narrativo estéril (y por tanto muy firme y seguro). Desde una concepción de la vida como devenir lo único que hacemos es crear obras de arte, nunca hemos hecho otra cosa, pero Nietzsche distingue entre dos tipos de arte.

*"Cuál es la primera distinción que hay que hacer en las obras de arte. -Todo lo que se piensa, poetiza, pinta, compone, incluso lo que se construye y conforma, pertenece o bien al arte monológico o bien al arte ante testigos. Entre los últimos hay que contar también ese arte aparentemente monológico que encierra en sí la creencia en Dios, toda la lírica de la oración: porque para una persona piadosa no existe la soledad, -esta invención solo la hemos hecho nosotros, los sin Dios."*<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> BATAILLE, G. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte* (trad. Fernando Savater). Taurus, Madrid, 1972. p. 24.

<sup>107</sup> FW. 367. OC III. op. cit. p. 882. Esta cita se presta a muchas interpretaciones, la nuestra es que Nietzsche se refiere con la expresión "arte monológico" a aquel que experimenta la soledad de

Arte con o sin Dios. Arte con o sin fe en ideas trascendentales que existen más allá de la obra que se muestra, en definitiva, arte con o sin pretensiones de representación. Como apunta Nietzsche (lo trataremos más adelante en este capítulo) esto también nos llevaría a experimentar una soledad inexplorada. Solo los ateos (si es que son posibles) experimentan esta nueva soledad, esta nueva inseguridad.

¿Qué ofrece el arte, la poesía... ese "otro" del lenguaje lógico-dialéctico, este lenguaje sin Dios? Aquellos que juegan con la gramática encuentran que, sin ser libres para elegir los elementos de su juego (pues no pueden evadirse de su contexto y no crean desde la nada), experimentan una libertad insoportable que se convierte al mismo tiempo en opresión. A diferencia del lenguaje lógico-dialéctico, el arte no se preocupa de dar cuenta de una "verdad" pero aunque liberarse de las cadenas de la representación puede parecer una victoria, a esta supuesta victoria le sigue una pregunta que anuncia la derrota inmediata, la nueva opresión: "¿libre para qué?".

"¿Libre te llamas a ti mismo? Quiero escuchar tus pensamientos de dominio y no que has escapado de un yugo.

¿Eres tú alguien que *podría* escapar de un yugo? Hay quienes desecharon su último valor cuando desecharon su servidumbre.

---

darse a sí mismo su lógica. El arte ante testigos o el "monológico que encierra en sí la creencia en Dios" no están en soledad y cuentan con estrategias de defensa, bien sea la comunidad (los testigos), Dios o ambos.

¿Libre de qué? ¿Qué importa eso a Zaratustra! Sin embargo, tus ojos deben anunciarme con claridad: ¿libre para qué?"<sup>108</sup>

Hay independencia y hay indefensión en las formas de cada obra de arte porque ya no aparecen a la defensiva ni defendidas por nada (ya no son pretendientes de la verdad). Pero, ¿son capaces de darse a sí mismas las reglas de su juego? Como ficción tienen independencia para hacerlo (nunca de una forma pura y total, repetimos, no se crea desde la nada) y su fuerza reside solo en ellas mismas pero, al ser ficciones no invierten esfuerzos en su fundamentación ¿Ha perdido con ello el arte su "último valor"? Planteamos la pregunta una vez más: ¿Libertad para qué si las obras van a carecer de trascendencia? No hay una misión ni una meta que alcanzar, no va a haber un juicio ni un juez con premios y castigos esperándonos ¿Es deseable esta libertad que deriva en una nueva opresión? La opresión del devenir consiste en no poder aspirar a la seguridad, la totalidad, la funcionalidad, la solidez, etc.

"¿Qué sentimiento de libertad hay en sentir, como sentimos nosotros, espíritus liberados, que no estamos sujetos a un sistema de «fines»! ¿Igualmente, que los conceptos «recompensa» y «castigo» no tienen su sede en la esencia de la existencia! ¿Igualmente que la acción buena y la acción mala pueden llamarse buena y mala no en sí, sino solo bajo la perspectiva de las tendencias de conservación de ciertos tipos de comunidades humanas! ¿Igualmente que nuestros arreglos de cuentas

---

<sup>108</sup> Za. Del camino del creador. OC IV. op. cit. p. 107.

sobre el placer y el dolor no tienen ningún significado cósmico, y mucho menos metafísico!-"<sup>109</sup>

Nos dice Nietzsche que la acción buena o mala solo puede ser considerada dentro del contexto de una comunidad. Esa comunidad las juzgará de una forma u otra en base a su propia conservación. El arte, entendido desde esta concepción nietzscheana que vamos precisando, va a suponer siempre un enfrentamiento con las comunidades. Si salta por encima de la cuestión del bien y del mal y muestra la ausencia de fundamentación trascendental de todo juicio de valor ¿Cómo va a contribuir a la conservación de una comunidad? Trataremos esto más adelante en este capítulo en el apartado de la "fiesta".

Podemos juzgar, como hacía Nietzsche en esta cita, que hay una "liberación"<sup>110</sup> de las formas en el arte por no tener relación con la representación, por minar la idea misma de representación y hacerle perder su posición privilegiada. Pero la incómoda pregunta de Zaratustra vuelve: "¿libre para qué?" Una vez que no tenemos meta ni finalidad nuestro valor es puesto a prueba. Una respuesta provisional parece ser: libre para darse a sí mismo sus cadenas.

"¿Puedes darte a ti mismo tu mal y tu bien e imponer sobre ti tu voluntad como una ley? ¿Puedes ser juez para ti mismo y vengador de tu ley?"<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> FP IV. Otoño de 1885 - otoño de 1886. 2 [206]. op. cit. p. 138.

<sup>110</sup> Quizá "dispersión" sería más adecuado para no caer en trampas idealistas.

<sup>111</sup> Za. Del camino del creador. OC IV. op. cit. p. 107.

A esto nos condena nuestra "independencia" en el arte, a ser nuestro delincuente, policía, juez, abogado, verdugo y reo. Tenemos que crear como artistas y ser al tiempo iconoclastas de nuestras obras, los más crueles y los más enamorados de ellas. Una cosa parece clara: sin fundamentación, no hay descanso, no hay seguridad, no hay contemplación sosegada, y por supuesto, no hay meta alcanzable. La relación con la obra de arte va a exigir de nosotros implicación sin descanso en todos estos papeles de la creación.

Para el artista nietzscheano cualquier forma generada puede ser válida, pero también puede ser desmontada. En eso consiste ser capaz de ocupar cualquiera de los papeles durante la creación. Toda forma está permitida desde la pérdida de valor de la representación, menos aquella que niegue el hecho de que existe la libertad de crear y desmontar cualquier forma. No negar los otros posibles es transparentar la voluntad de poder. Por consiguiente, la importancia ya no está en las formas generadas, Nietzsche no receta un canon estético para las obras de arte, no puede hacerlo, la suya es claramente una filosofía estética sin canon. Lo que propone es una nueva relación del artista con el mundo empezando por el cuerpo. Para él lo relevante está en el estado creativo, el estado de embriaguez en el que el artista se atreve a contactar con el carácter trágico de la vida, ese concreto estado del cuerpo. Las formas, si proceden de un artista embriagado no pueden ser "erróneas" ¿En base a qué podrían juzgarse como errores o aciertos? La forma generada es un síntoma de la relación del artista con el estado de fuerzas de su cuerpo. Andreas-Salomé llama a esto la figura del filósofo creador.

"Mediante un gesto de fuerza, por medio de un acto de voluntad, se introducirá en las cosas el significado del que carecen en sí mismas; de descubridor de la verdad, como se lo consideró hasta ahora, el filósofo pasará a ser inventor de la verdad, alguien a quién «le sobra voluntad» (MM, e212) y que pronuncia no-verdades y engaños, pero cuya voluntad creadora sabe transformarlas en verdades, en realidades convincentes."<sup>112</sup>

Nietzsche habla aquí de inventar la verdad sin ningún pudor, mezclándola con la realidad convincente y engaños que se pueden transformar mediante la voluntad del artista. Ante una obra de arte nuestra actitud es la del que se deja engañar, sin esa apertura limitada en el tiempo no podemos ver nada. La ficción debe entrar en nosotros por el canal de la verdad. Pero como el arte dispersa sentidos nos vemos obligados a no ser meros contempladores, no solo nos dejamos introducir en una mentira sino que lo hacemos también como artistas manteniendo abierta la posibilidad de otras miradas que interpretasen y juzgasen diferente. Esa renuncia a la univocidad al mismo tiempo que se nos obliga a juzgar es el juego artístico que desde ese momento no puede quedarse ya en un mero relativismo. Juzgamos algo cuando participamos en una obra de arte, incluso cuando reconocemos dejarnos engañar por la obra estamos obligados a aportar nuestro juicio imposibilitando el relativismo. Porque hay una implicación fisiológica, aunque sea de fuerzas que nos recorren sin que podamos controlarlas, que producen ahora una interpretación, no cualquier interpretación. Y aunque se admite la posibilidad de

---

<sup>112</sup> ANDREAS-SALOMÉ, L. *Friedrich Nietzsche en sus obras* (trad. Luis Fernando Moreno). Minúscula, Barcelona, 2005. p. 223.



multitud de juicios, es imposible participar de la obra y no juzgar. No se puede participar de una obra sin un cuerpo concreto. Así que no es solo que el sentido unívoco sea imposible, sino que el relativismo del que entra pretendiendo no juzgar tampoco se puede practicar. Con ello Nietzsche cree haber encontrado en el arte un lugar donde la posición nihilista es imposible. La actitud nihilista siempre sería negadora de la vida, y en su concepción del arte este campo no la permite. Cuando se crea una obra de arte no se niega el resto de obras posibles y uno participa en la vida sin la distancia que se presupone a un espectador. Y ese sería el carácter de la vida en la filosofía nietzscheana que nos recordaba Andreas-Salomé, una ausencia de sentido en sí. El sentido ya no hay que desvelarlo, hay que crearlo de la manera no-nihilista en la que se crea en el arte.

No se trata de una nueva y jamás transitada liberación del arte. Subordinarse a una verdad es lo propio de la moral, pero el arte para Nietzsche es una explícita ficción disolvente de verdades y siempre habría funcionado igual. Es la vida, la que tras la muerte de Dios, puede ser pensada como el arte. El arte siempre conoció el secreto de que no había secreto que desvelar de la vida. Y decíamos que esto no supone una liberación ideal, los que conocen la pesada/ligera carga de la creación artística no se entregan a la tarea en busca de una emancipación total, crean y destruyen precisamente porque saben que esta es imposible<sup>113</sup>. Las metáforas deben mantenerse vivas,

---

<sup>113</sup> No es la cuestión en la que se centra esta tesis pero cabe señalar aquí que la diferencia es notable respecto a la posición que ocupaba el arte en la filosofía "anterior" a Nietzsche donde era una forma de entrar en contacto con lo sagrado, un camino a la redención o una medicina para el sufrimiento en este mundo.

mostrando su falta de fundamentación impedimos que nuestras obras de arte se necrosen y pasen a ser una nueva moral.

"*L'art pour l'art*. La lucha contra la finalidad en el arte es siempre la lucha contra la tendencia *moralizante* en el arte, contra su subordinación a la moral. *L'art pour l'art* quiere decir: «¡Que se vaya al diablo la moral!»- [...] ¿qué hace todo arte?, ¿no elogia?, ¿no glorifica?, ¿no escoge?, ¿no otorga relevancia? Con todo ello *fortalece* o *debilita* ciertas valoraciones..."<sup>114</sup>

¿Estamos juzgando cuando creamos arte? Escogemos, valoramos, ocultamos, subrayamos, eliminamos, etc. Sin duda, pero como dice Nietzsche, lo hacemos de manera que, cuando el espectador/artista contempla/participa en la obra, el juicio es al mismo tiempo verdad y mentira sin ser contradictorio. Para Nietzsche el arte y la moral son dos lecturas opuestas y en tensión de la vida. La explícita ficción disolvente participaría del ritmo del devenir y siempre derrumbaría las resentidas leyes morales del rebaño. No es que el arte esté al margen de la moral, es que la concepción de la vida de una y otra son irreconciliables, no hay síntesis posible solo encontramos contradicción sin solución ni posibles promesas de una solución en el futuro. El estado de embriaguez será aquel en el que Nietzsche se centrará para explicar esta relación del artista con la obra y lo trataremos más adelante en este capítulo.

---

<sup>114</sup> GD. Incursiones de un intempestivo. 24. OC IV. op. cit. p. 667.

¿Estas obras son conocimiento? ¿O es voluntad de poder lo que empuja nuestras creaciones y por lo tanto son solo manifestaciones de nuestra propia fisiología, de nuestra relación con la vida, de nuestro metabolismo respecto al devenir? Lo podemos llamar "conocimiento" (si tenemos esa necesidad, que quizá ya es sintomática) pero ahora estrenamos la palabra en un nuevo sentido, el de *La Gaya Ciencia*. Pues ya no hay otro conocimiento posible, no hay nada más cercano a la verdad, solo tenemos estas pobres pero transparentes obras de arte.

### 3.1.2. METÁFORAS VIVAS

"En momentos en el que el ser humano ha sido engañado, en que se ha engañado a sí mismo, en que cree en la vida: ¡oh, cómo todo eso se hincha entonces en él! ¡Qué delicia! ¡Qué sentimiento de poder! ¡Cuánto triunfo artístico en el sentimiento de poder!... El ser humano ha vuelto a ser una vez más dueño de la «*materia*» - dueño de la verdad!... Y cada vez que el ser humano se alegra, es siempre idéntico en su alegría, se alegra como artista, goza de sí mismo como poder, goza la mentira como su poder..."<sup>115</sup>

Gozar la mentira como poder es la imposición inclemente necesaria para generar la forma/obra de arte. Esa coacción es en todas direcciones, tanto para la obra, como para el creador/espectador que "se ha engañado a sí mismo". La

---

<sup>115</sup> FP IV. Mayo - junio de 1888. 17 [3]. op. cit. p. 696

diferenciación entre obra/espectador/artista carece ya de sentido. Si la obra propone una ley, pero con su transparencia evidencia también la total anormatividad de la vida será siempre un "fracaso". El poder de la obra de arte es efímero, se mantiene en vigencia solo el tiempo que dura el engaño ya que, en su propia forma, trae las instrucciones para desarmarla. En eso consiste el juego artístico y también la generación de formas en el devenir.

Con su poder débil y su duración limitada como características principales, la obra de arte siempre tiene consecuencias trágicas<sup>116</sup> para el artista. Él mismo tiene que estar en riesgo y puede pensarse ya como una obra de arte si fundamentación. Si la propia idea de sujeto artista no afronta riesgos durante la creación esto debería hacernos sospechar que la moral de rebaño que se encuentra dentro del cuerpo del artista y no está siendo problematizada.

Si la vida no es jamás modelo estable y conceptualizable para ninguna representación, toda obra de arte resulta singular, irrepetible y cambiante, nunca es ella misma.

---

<sup>116</sup> Ya hemos citado este artículo en el primer capítulo (aunque citábamos otro fragmento) pero no encontramos mejor tratamiento sobre la voluntad de poder, la vulnerabilidad a la que nos aboca y su relación con el sentimiento trágico que el que hace Rampérez: "Por eso la *voluntad de poder* se convertirá en el Nietzsche maduro en propuesta central: una voluntad, un querer, que efectivamente quiera, que no niegue su propio querer, y se empeñe, de modo absurdamente optimista, en *poder* y *decidir* allí donde *sospecha que ni el poder ni la decisión están en sus manos*, y que en eso exactamente reside la tragicidad de una vida atravesada y abierta desde dentro de sí por la incertidumbre y por el tiempo. [...] Apariencia y tiempo, pues, atraviesan la vida, y con este gesto nos desposeen de ella: me hacen a mí personaje de un teatro que no es el mío, abren mi voluntad más allá de sí misma haciéndome querer y sufrir al mismo tiempo cada instante. Querer y sufrir al mismo tiempo y por lo mismo (experiencia exactamente sublime). A eso, no a otra cosa, apunta el destino trágico: la desposesión, la vulnerabilidad querida y amada, el velo de incertidumbre que se abre y se cierra sobre cada decisión". En RAMPÉREZ, F. «El velo, la apariencia y algo demasiado grande», *HYBRIS*, 5, (2014), Cenaltes, pp. 37-56.

Según esta interpretación la vida no respeta el principio de identidad, o por decirlo de manera más precisa: el principio de identidad es una conceptualización idealista creada desde el resentimiento por aquellos que no son capaces de asumir el devenir cambiante de la vida.

Para juzgar las obras de arte solo podremos atender a la comprensión del cuerpo que se defiende desde su engaño. La fuerza de su mentira debe provocar en nosotros un estado de embriaguez que trataremos más adelante en este capítulo, pero lo que queremos aclarar por ahora es que la mentira es ineludible. Como la mentira ahora ha perdido su connotación moral de "mala" (estamos más allá del bien y del mal) somos engañados pero no se nos hace un "mal", con ello, se nos pone a prueba, se experimenta con nuestra fisiología.

Ninguna afirmación es ya digna de una confianza eterna como las que buscaban la metafísica, la religión o la ciencia que son interpretadas como evasiones ante el devenir.

"La metafísica, la moral, la religión, la ciencia - entran en consideración en este libro sólo como formas diversas de la mentira: con su ayuda se cree en la vida. «La vida debe inspirar confianza»: la tarea, así planteada, es enorme. Para resolverla, el ser humano ha de ser ya por naturaleza un mentiroso, ha de ser más aún que cualquier otra cosa, un *artista*... Y no hay duda de que lo es: metafísica, moral, religión, ciencia - solo son criaturas de su voluntad de arte, de mentira, de huida ante la «verdad», de *negación* de la «verdad». Esta capacidad misma, gracias a la cual él *viola la realidad con la mentira*, esta *capacidad artística par excellence* del ser humano - la tiene en común con todo

lo que existe: él mismo es, ciertamente, una porción de realidad, de verdad, de naturaleza - él mismo es incluso una porción de *genio de la mentira...*"<sup>117</sup>

Tras una cita como esta se hace difícil continuar porque el estilo de Nietzsche no invita a cerrar las interpretaciones posibles de este fragmento. Pero intentamos seguir pensando en paralelo a lo que Nietzsche plantea aquí sin pretender aclararlo. Queremos prestar atención a cómo, según su filosofía, la capacidad artística del ser humano la tenemos en común con todo lo que existe. Todas nuestras creaciones (incluyendo ciencia, religión y moral) son mentiras para huir del devenir. Si las necesitamos para que la vida "inspire confianza" entendemos que, de experimentar la vida sin ellas, nos sentiríamos inseguros y frágiles. Toda la confianza en la vida se forja a base de mentiras, como negación de una "verdad" invivible, un universo demasiado duro. Todo lo que "conocemos" está movido por la misma voluntad de poder, una fuerza que hace soportable la vida a base de crear artísticamente interpretaciones injustificables. El sentimiento trágico es la atmósfera (el sabor) de la voluntad de poder y está explícitamente presente en la creación artística, el motivo es que en ella el sentido trágico de la vida se experimenta sin el analgésico de la verdad.

Tenemos que vivir en la ficción y celebrarla para no ser arrasados por un sin sentido demasiado desolador. Pero para Nietzsche, mientras nos embriagamos en una obra de arte, a diferencia de las ficciones de la metafísica, la religión o

---

<sup>117</sup> FP IV. Noviembre de 1887 - Marzo de 1888. 11 [415]. op. cit. p. 491.

la ciencia, no huimos del fondo trágico, ya que la obra de arte siempre nos advierte de su mentira y nos conecta con el sin sentido, es algo que con sus formas/fondo el arte no nos permite olvidar. En ese sentido la fuerza de la forma más transparente de la voluntad de poder parece doble porque el arte es al tiempo "verdad y mentira", "para todos y para nadie", pero si conseguimos eludir las limitaciones de la lógica lo podremos pensar y sentir como una sola fuerza.

Intentamos sintetizar a continuación en puntos las características que hemos ido asociando con la idea de arte en Nietzsche.

El arte:

- Siempre advierte de su mentira
- No promete un sentido unívoco y estable
- No es una "solución" a un problema, mantiene problemas abiertos o incluso los crea donde no los había
- No es un analgésico
- No arrasa al contrario, el contrario vive dentro de él
- No promete la paz eterna
- No promete la visión inmaculada
- Es tan disfuncional como la vida

### 3.2.1. ARTE Y CUERPO. EMBRIAGUEZ.

Para examinar la relación entre el arte y el cuerpo en la filosofía nietzscheana debemos atender a la importancia del concepto/metáfora "embriaguez" o "ebriedad" que Nietzsche

utiliza cuando habla de los estados creativos en el cuerpo del artista. En castellano el tratamiento más extenso al respecto se encuentra en el libro *Arte y poder* de Luis E. de Santiago Guervós, especialmente en el apartado 13 "La estética como fisiología del arte"<sup>118</sup>. De él tomamos la interpretación sobre la fisiología nietzscheana según la cual esta no debe ser confundida con la fisiología de las ciencias naturales. Es importante señalar esta distancia porque de no hacerlo se pueden hacer lecturas demasiado "conservadoras" desde seguridades científicas que en la filosofía nietzscheana se dan por perdidas. Como dice De Santiago: "si queremos contemplarla dentro de la unidad del pensamiento de Nietzsche, no hay que obviar que esa filosofía fisiológica es en realidad una forma antimetafísica de plantear la filosofía dionisiaca"<sup>119</sup>.

El término embriaguez (*rausch*) aparece recurrentemente en la filosofía nietzscheana pero nos centramos en el uso que Nietzsche hace de él en los fragmentos póstumos de la segunda mitad de la década de 1880. Tomamos esa fecha porque, como es sabido, después de *El Nacimiento de la tragedia*, la creación artística no se plantea ya mediante la dualidad Apolo/Dionisos y una suerte de dialéctica entre ellos, sino que toda creación se contempla bajo el signo de

---

<sup>118</sup> DE SANTIAGO. Luis E. *Arte y poder*. Trotta, Madrid, 2004. pp. 473-507.

<sup>119</sup> *Ibidem*. p. 478. De Santiago recoge muchas de las interpretaciones que se han hecho del uso de la fisiología por parte de Nietzsche. Nosotros tomamos la filosofía de Nietzsche como una filosofía del devenir en la que el conocimiento no es posible, y por tanto, leemos esta utilización del lenguaje científico siempre dentro de una atmósfera burlona, provocadora y pretendidamente inocente, es decir, partícipe de una Gaya Ciencia. La ciencia provee a Nietzsche de materiales (como cuando usa un lenguaje religioso) para sus juegos, metáforas y creaciones artísticas explosivas.



Dionisos<sup>120</sup>. Como consecuencia muchas dicotomías que aún se sostenían en el pensamiento nietzscheano empiezan a desaparecer. Apolo antes se relacionaba con el sueño y Dionisos con la embriaguez pero cuando Dionisos pasa a ocupar la totalidad del escenario nietzscheano también la embriaguez empieza a abarcarlo todo. Por supuesto estas imágenes y metáforas implican cuestiones fundamentales y podemos decir que su filosofía se acerca entonces más a una filosofía del devenir en la que la estabilidad que encarnaba Apolo no es más que uno de los momentos del perpetuo cambio dionisiaco. El uso nietzscheano de la palabra embriaguez es singular y propio del autor. El término no es una novedad filosófica<sup>121</sup> pero como buen artista, Nietzsche lo reelabora y lo deforma como una obra.

La palabra original en alemán es *rausch*, que se ha traducido al castellano como "embriaguez"<sup>122</sup>. La idea de un estado de embriaguez, por qué no, de borrachera, Nietzsche la plantea como un momento de excitación corporal singular, un estado de excepción en el cuerpo que incluye el sentido del humor, e intenta suscitar en el lector la imagen de la ingenuidad y la ligereza.

---

<sup>120</sup> "Según *El nacimiento de la tragedia*, el fragmento n.768 y otros pasajes, sólo a los dionisiaco le corresponde la embriaguez, mientras que a lo apolíneo le corresponde el sueño; ahora (*El ocaso de los ídolos*), en cambio, lo dionisiaco y lo apolíneo son dos tipos de embriaguez; éste es el estado fundamental". En Heidegger, M. *Nietzsche* (trad. Juan Luis Vermal). Barcelona, Ariel, 2013, p. 99.

"Porque, a partir del *Origen de la tragedia*, la verdadera oposición no va a ser la oposición sólo dialéctica entre Dionysos y Apolo, sino aquélla, más profunda, entre Dionysos y Sócrates. No es Apolo el que se opone a lo trágico o por quién lo trágico muere, es Sócrates. Y Sócrates no es ni apolíneo ni dionisiaco". En Deleuze, G. *Nietzsche y la filosofía*. op. cit. p. 24.

<sup>121</sup> Un rastreo útil del recorrido del término lo hace Jean-Luc Nancy en su libro *Embriaguez*. NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez* (trad. Cristina Rodríguez y Javier de la Higuera). Universidad de Granada, 2014.

<sup>122</sup> En las traducciones al castellano editadas por Tecnos, Alianza, Gredos, mayoritariamente "embriaguez", en otras ocasiones "ebriedad".

A continuación ofreceremos algunos ejemplos del uso que hace Nietzsche del término en esos años, lo que nos ayudará a entender la concepción del arte y del artista que propone Nietzsche, y su relación con el cuerpo. Los placeres y dolores corporales se entienden como fuente de creatividad, fuerzas en busca de la invención de nuevos placeres.

"El arte nos recuerda estados del *vigor* animal; es, por un lado, un exceso y una emanación de floreciente corporeidad en el mundo de las imágenes y los deseos; por otra parte, una excitación de las funciones animales por imágenes y deseos de la vida intensificada; - una elevación del sentimiento de vida, un estimulante del mismo."<sup>123</sup>

La excitación y la animalidad aparecen como momentos que el arte provoca. Todas estas alusiones a la vida llevada a una situación extrema nos hablan del cuerpo, de un artista que trabaja desde el cuerpo, un cuerpo que experimenta sensaciones singulares mientras crea.

"Los artistas no deben ver nada tal como es, sino que lo deben ver más pleno, y más simple, y más fuerte de como es: para eso han de tener en el cuerpo una especie de juventud y de primavera eternas, una especie de ebriedad habitual."<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> FP IV. Otoño de 1887. 9 [102]. op. cit. p. 266.

<sup>124</sup> FP IV. Primavera de 1888. 14 [117]. op. cit. p. 556

La fisiología del artista enriquece la experiencia normalizada de la vida. Tengamos en cuenta que la normalidad se establece por consenso, la configura la moral del rebaño. La relación cuerpo/mente<sup>125</sup> está totalmente alterada en estos fragmentos, son ahora indistinguibles y se puede observar como todo se centra en sensaciones corporales, lo que no necesariamente es una apuesta por la irracionalidad sino por una comprensión de la mente como parte del cuerpo. El tratamiento que se hace del cuerpo se esfuerza por romper la dicotomía para impedir toda la lógica que se desencadena si aceptamos esa división. Nietzsche no quiere dejar nada fuera del cuerpo ni fuera de este mundo ya que podría suponer un lugar desde el que despreciar la vida.

En el estado de embriaguez el cuerpo estaría más estimulado y en él la vida sería querida y disfrutada con sus dolores. Se trataría de un gozo inmanente de la existencia. Además, como acabamos de ver, en algunos de estos fragmentos el cuerpo se relaciona con estados animales. Con ello Nietzsche pretende llevar nuestra imaginación a interpretaciones amorales "más allá del bien y del mal", el juego va a consistir en intentar imaginar un mundo sin eternas leyes morales que lo dirijan.

Cuando, en su lectura de Nietzsche, Heidegger trata la embriaguez del cuerpo como estado creativo, también aclara que estamos trabajando con una nueva concepción de la fisiología y que para ello debemos deshacernos de las interpretaciones del cuerpo que hemos manejado hasta ahora

---

<sup>125</sup> "También tu pequeña razón, a la que llamas «espíritu», es obra del cuerpo, hermano mío, un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón. Dices «yo» y estás orgulloso de esa palabra. Pero más grande es algo en lo que no quieres creer, -tu cuerpo y su gran razón: ella no dice yo, pero hace al yo." Za. De los despreciadores del cuerpo. OC IV. op. cit. p. 89

debido a que siempre producían, implícita o explícitamente, una objetualización del cuerpo<sup>126</sup>.

Señalábamos que el estado de embriaguez es un momento de excitación que tiene que resultar diferente respecto a la "normalidad". Esta excitación desmesurada debe ser un estado excepcional, no tendría sentido plantearlo como una meta que se debe alcanzar para siempre. Al ser un estado que desplaza la conciencia<sup>127</sup>, su duración es siempre limitada. Es un estado que nos conecta más directamente con nuestro cuerpo, en el que gobiernan otras fuerzas sobre las que el sujeto no tiene poder. Nietzsche busca en el cuerpo un lugar desde el que bombardear la moral de rebaño. La embriaguez es la relación con el cuerpo que deben mantener los artistas para crear, un estado que conecta al artista con el devenir a través de su cuerpo. Por ello la embriaguez aparece como el momento en que el cuerpo puede abandonar la moral de rebaño introducida en el mismo y nos permite percibir la excepcionalidad, la diferencia irreductible de todo cuerpo o momento<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> "No estamos en primer lugar "vivos" y después tenemos un aparato llamado cuerpo, sino que vivimos [leben] en la medida en que vivimos corporalmente [leiben]. Este vivir corporalmente es algo esencialmente diferente al mero estar sujeto a un organismo. La mayoría de lo que sabemos del cuerpo y del correspondiente vivir corporalmente en las ciencias naturales son comprobaciones en las que el cuerpo ha sido previamente malinterpretado como mero cuerpo físico." HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. op. cit. p. 101.

<sup>127</sup> Hay pocos artículos que traten específicamente la embriaguez en Nietzsche. Citamos este de Cook que comparte nuestro enfoque señalando precisamente la relación entre este estado del cuerpo y el desplazamiento de la conciencia: "La embriaguez, como la desintegración de valores y normas, es creadora de una identificación con todo lo que existe como si un vínculo unificador se estableciese entre todo lo existente; el *principium individuationis* se desmorona. Esta unidad ya no es aquella primordial en ningún sentido metafísico significativo; es la unidad de todas las formas de existencia y es también una ilusión." En Cook, D. «In vino metaphora», (la traducción es nuestra), *Vestnik*9, 1, (1988), Ljubljana, Institut za marksistične Studije, p. 175.

<sup>128</sup> Por eso a los afectados por la filosofía nietzscheana se les ha conocido (entre otros nombres) como "filósofos de la diferencia".

"El artista poco a poco va amando por ellos mismos los medios en los que el estado de ebriedad se da a conocer: la extrema finura y magnificencia del color, la claridad de la línea, la *nuance* del tono: lo *distintivo* allí donde, por el contrario, falta habitualmente toda distinción.

[...]

—: el efecto de las obras de arte es suscitar el estado creador del arte, la ebriedad..."<sup>129</sup>

Una sensibilidad extrema a las excepciones impide contemplar casos iguales y el cálculo. Si el arte transmite esta experiencia fisiológica, el receptor no percibirá una forma sino que se convertirá en participante de un estado corporal, y en su caso concreto será también una experiencia única porque se produce en su cuerpo que es irreductible a otros cuerpos. Nietzsche crea esta filosofía del cuerpo en la que se da un caos de fuerzas azarosas a las que se les imponen unas formas, posteriormente estas se interpretan, se derrumban, generan nuevas interpretaciones que volverán a caerse, etc. Con ello la distinción entre la creación y el derrumbe carece ahora de valor, todo forma parte del mismo proceso. Quizá la siguiente cita nos ayuda a aclarar esta idea, en ella Nietzsche relaciona este proceso creativo con el placer y el dolor en la sexualidad.

"Incluso hay casos en que una especie de placer está condicionada por una determinada *sucesión rítmica* de

---

<sup>129</sup> FP IV. Primavera de 1888. 14 [47]. op. cit. p. 522

pequeños estímulos de displacer: con la cual se logra un rapidísimo acrecentamiento del sentimiento de poder, del sentimiento de placer. Eso sucede, por ejemplo, al sentir cosquillas, incluso en el voluptuoso cosquilleo sexual del acto del coito: vemos así que el displacer actúa como ingrediente del placer. Parece que se supera un pequeño impedimento, al que inmediatamente le sigue otro pequeño impedimento, que de nuevo se supera - este juego de resistencia y victoria suscita con máxima fuerza ese sentimiento integral de poder desbordante y excesivo que constituye la esencia del placer."<sup>130</sup>

Relacionando estos textos podemos apreciar cómo Nietzsche muestra una manera de tratar con el dolor opuesta a la espera al resarcimiento y la redención en otro mundo mientras todo lo doloroso e indeseable se queda en este. El dolor en este cuerpo y en este mundo el artista los maneja para crear nuevos placeres, sin evasiones. Aquí dolor y placer son un juego, solo buscan acrecentar la sensación de placer a base de una escalada de pequeñas frustraciones que se liberan. El cuerpo toma una importancia nueva, es el "desde dónde" conectar con la vida y la voluntad de poder, y juzgamos que las citas de esta última época apuntan en esa dirección.

Un fragmento póstumo interesante para el desarrollo de esta cuestión es el 17 [9] de Mayo - Junio de 1888 que se titula *Para la fisiología del arte*. No consiste más que en una lista con puntos, pero aun así creemos que refuerzan nuestra aportación:

---

<sup>130</sup> FP IV. Primavera 1888.14 [173]. op. cit. p. 594.

"Para la fisiología del arte.

1. La ebriedad como presupuesto: causas de la ebriedad.
2. Síntomas típicos de la ebriedad
3. El sentimiento de fuerza y de plenitud en la ebriedad:  
su efecto idealizante
4. El plus efectivo de fuerza: su embellecimiento  
efectivo. Consideración: hasta qué punto nuestro valor  
bello es completamente antropocéntrico: sobre  
presupuestos biológicos para crecimiento y progreso. El  
plus de fuerza p. ej. En el baile entre los sexos. Lo  
enfermizo en la ebriedad; la peligrosidad fisiológica  
del arte -." <sup>131</sup>

Este protagonismo de la embriaguez se produce al intentar pensar una filosofía del cuerpo y el devenir, lo que supone una inversión de la historia de la filosofía si la entendemos como la historia de un ejercicio de negación del cuerpo y una afirmación del ser<sup>132</sup>. Nietzsche está abandonando la fe en la posibilidad de conocer y a partir de ese intento el cuerpo aparece de una manera novedosa en filosofía como un nuevo "desde donde". Esa actividad que se realiza sin búsqueda de verdad, sin pretensión de acercarse a ninguna meta es el arte. De este modo, arte, cuerpo y devenir están unidos. Aunque el proceso no es lineal, si lo simplificamos para facilitar la exposición podemos decir que el arte desplaza la moral, con ello se generan nuevas

---

<sup>131</sup> FP IV. Mayo Junio de 1888. 17 [9]. op. cit. p. 701. La lista continúa y es muy interesante reparar en los últimos puntos aunque eso ahora nos desviaría del tema que estamos tratando.

<sup>132</sup> "Con mucha frecuencia me he preguntado si, tomada en general, la filosofía no ha sido hasta ahora sólo una interpretación del cuerpo, un *malentendido del cuerpo*." FW. Prefacio. 2. OC III. op. cit. p. 718

experiencias fisiológicas y se nos conecta con el devenir al participar de la falta de fundamentación. El arte se plantea como la forma más transparente de conectar con el devenir, de experimentar estados anormales que problematizan la moral. Como veremos en el siguiente fragmento la conexión entre el arte y el devenir está aquí claramente expresada y ambos resonarían juntos.

*"Imprimir al devenir el carácter del ser - ésta es la suprema voluntad de poder.*

[...]

El conocimiento en sí imposible en el devenir; ¿cómo es entonces posible el conocimiento? Como error sobre sí mismo, como voluntad de poder, como voluntad de engaño.

El devenir como inventar, querer, negarse a sí mismo, superarse a sí mismo: no un sujeto, sino un hacer, un poner, creativos, nada de "causas y efectos".

El arte como voluntad de superar el devenir, como "eternizar", pero corto de vista, en cada caso según la perspectiva: de cierto modo repitiendo en pequeño la tendencia del todo."<sup>133</sup>

"El arte repitiendo en pequeño la tendencia del todo" sintetiza lo que queremos comentar y debemos remarcar su relevancia. Fragmentos como estos son sintomáticos de un esfuerzo por pensar la vida como el arte y el arte como la vida con las consecuencias que intentamos recoger en este texto.

---

<sup>133</sup> FP IV. Final de 1886 - primavera de 1887. 7 [54]. op.cit. p. 221



La expresión "eternizar, pero corto de vista" nos habla de leyes de corto alcance, de escasa duración, vigentes pero con una autoridad muy limitada. Como sucede en el juego de las obras de arte, estas actúan hasta que la embriaguez del cuerpo se agota y pierden después todo su poder. Si la vida se expresa con la misma inestabilidad, si sucede como en el arte, las esencias, sujetos, verdades y Dioses se rebajan al nivel de juguetes para artistas.

Cuando el ser humano ejercita su capacidad artística, está conectándose con el devenir de la vida, participando de la voluntad de poder desde su fisiología particular, y esto (hablando siempre desde el pensamiento nietzscheano), solo se hace de una forma transparente en la creación artística. En la creación de explícitas ficciones disolventes se trabaja "con la vista corta" ya que nuestras obras no pretenden sostenerse como verdades universales (que siempre tienen la vista larga apuntando a la eternidad) ajenas a nuestros juicios y nuestros cuerpos. Pretender que nuestras creaciones sean verdades susceptibles de engendrar una moral es atentar contra ellas, contra la diversidad de formas de la vida. La explosión de sentidos que provocan en nosotros las obras de arte debería eliminar la tentación nihilista de reducir todo a lo correcto y lo incorrecto, a lo normal y lo anormal, a lo dogmático y lo herético, las dicotomías en las que ha vivido enquistado el pensamiento.

Cuando creamos obras de arte ejercemos una cierta crueldad al establecer límites injustificables, pero esos límites también nos configuran a nosotros. Como la obra de arte no niega al resto de obras posibles, pasadas o futuras es siempre un "fracaso", una imposición efímera. Por eso para los artistas resulta evidente que la creación de obras de arte nunca se va a detener, que no existe la obra



definitiva, mientras la búsqueda de la verdad se hace con la promesa de que esta existe y que al encontrarla se detendría la búsqueda. Hay un juicio moral contra la intranquilidad de la búsqueda cuando la promesa de que tendrá un final es lo que la justifica. Disfrutar de la intranquilidad, de la inestabilidad, de "la vista corta" es por lo que Nietzsche se posiciona del lado del arte. Si nos atrevemos a pensar desde una filosofía del devenir y por tanto, como ya hemos dicho, la vida no es jamás modelo estable y conceptualizable para ninguna representación, el arte consistiría en promover estados en el cuerpo que estimulan una creatividad que nunca se detiene. Las obras de arte no pretenden que las formas generadas tengan justificación, esa es su transparencia, la no-justificación trascendental. Dicen lo que dice Zaratustra (él mismo es una obra de arte): "«Este -es ahora mi camino,- ¿cuál el vuestro?», así respondí a quienes me preguntaron «por el camino». ¡El camino, ciertamente, -¡no existe!"<sup>134</sup>.

Lo que ha promovido este comportamiento que termina llevando al artista al estado de embriaguez era la búsqueda de placer. O mejor dicho, las caóticas fuerzas del cuerpo buscan el placer, no lo hace un sujeto con una voluntad única. El artista es el que deja embriagarse al cuerpo, deja a las fuerzas incrementarse, las impulsa incluso con pequeñas frustraciones. En la frustración y la superación llegan a crearse nuevos placeres y dolores. Como hemos dicho, el resultado son siempre formas que se sostienen limitadamente en el tiempo y que terminan por derrumbarse. Esta constante frustración de leyes que sucumben, hace que el proceso sea "doloroso" pero no "solo doloroso". En la creación artística se busca placer y se obtiene no exento de sufrimiento. El dolor es querido, necesario,

---

<sup>134</sup> Za. Del espíritu de la pesadez. OC IV. op. cit. p. 192.

irrenunciable. Intentar diferenciar entre placer y dolor resulta ya un ejercicio idealista absurdo.

"Los hombres valerosos y creativos no comprenden *nunca* el placer y el dolor como cuestiones de valor últimas, - son estados concomitantes, hay que *querer* ambos si se quiere *alcanzar* algo."<sup>135</sup>

Para Nietzsche, atreverse a trabajar con las cosas terribles y dolorosas es ya una forma de experimentar el sentimiento de poder en el cuerpo. El creador sufre/goza ante el sin sentido de la vida, disfruta del poder de afirmar en la creación artística tanto como en el derrumbe de la misma<sup>136</sup> y es capaz de desarrollar nuevas formas de placer/dolor en las que esa desnudez ante el sin sentido sea disfrutada. Ser capaz de soportar estar en contacto con su propia fragilidad muestra la fuerza del artista que paradójicamente en esos momentos de embriaguez deja de ser "él mismo". Esto va a desarrollar también la relación nietzscheana con la enfermedad, el giro a abrazar la fragilidad en vez de rechazarla.

Si nos preguntamos dónde reside el placer en todo este proceso en el que uno participa de lo terrible<sup>137</sup> y no hace

---

<sup>135</sup> FP IV. Verano de 1887. 8 [2]. op. cit. p. 229.

<sup>136</sup> "Es la *redención del que actúa* - de quien no sólo ve, sino que vive, *quiere* vivir el carácter terrible y problemático de la vida, del ser humano trágico, del héroe... Es la *redención del que sufre* - como camino hacia estados en que el sufrimiento es querido, transfigurado, divinizado, en que el sufrimiento es una forma del gran éxtasis..."

FP IV. Primavera de 1888. 14 [17]. op. cit. p. 512.

<sup>137</sup> "¿Qué comunica el artista trágico de sí mismo? ¿No es precisamente un estado *sin* miedo ante lo horroroso y problemático, lo que él muestra? - Este mismo estado es una aspiración elevada; quien lo conoce, lo venera con los máximos honores. Lo comunica, *tiene* que comunicarlo, suponiendo que sea un artista, un genio de la

más que generar formas que "fracasan", que explicitan su insuficiencia irreparable, se puede aquí encontrar la respuesta. El artista, se ha empoderado en la búsqueda de placer hasta hacerse creador de nuevas formas de placer/dolor. Aquí encontramos otra importante relación entre el poder y la embriaguez: Ninguna ley se crea/derrumba si no provoca placer al creador ¿Cómo clarificar suficientemente esto? Según Nietzsche, la búsqueda ha sido siempre por el placer, el sentimiento de embriaguez, el éxtasis, el poder, no por los hombres o la verdad. Esta es la nueva genealogía de "la verdad" que propone Nietzsche.

"La voluntad de apariencia, de ilusión, de engaño, de devenir y cambiar es más profunda, más «metafísica» que la voluntad de verdad, de realidad, de ser: el placer es más originario que el dolor; este último no es sino la consecuencia de una voluntad de placer (- de crear, de formar figuras, de arruinar, de destruir) y, en su forma más alta, es una especie de placer."<sup>138</sup>

Si nos fijamos en este fragmento, Nietzsche hace una enumeración de antónimos como si fuesen sinónimos, y ese atentado a la lógica nos puede llevar a querer interpretarlo como un proceso lineal, lo que también sería un error. La lógica del lenguaje no es capaz de manejar la simultaneidad de dos opuestos contenidos en la misma cosa.

---

comunicación. La valentía y la libertad del sentimiento ante un enemigo poderoso, ante una desgracia sublime, ante un problema que suscita pavor, - ese estado victorioso es el que elige el artista trágico, el que él glorifica." GD. Incursiones de un intempestivo. 24. OC IV. op. cit. p. 667.

<sup>138</sup> FP IV. Primavera de 1888. 14 [18]. op. cit. p. 513.

Estamos intentando saltar sobre la diferenciación dicotómica y excluyente entre placer y sufrimiento en el cuerpo para poder hablar un poco más adelante de la relación de Nietzsche con la enfermedad, de la relación que establece entre la creatividad artística y la enfermedad en su filosofía.

En generar la forma y afirmarla reside el placer de dominar y crear pero también el sufrimiento de saberla como un azar respecto a la fuerza de la que procedía. En ese sentido es siempre incompleta y sufriente la tarea del artista, una deuda (con la vida) que no se puede saldar. Pero ese dolor "en su forma más alta es también una especie de placer". El martillo funciona en dos direcciones simultáneamente, como en una escultura, un dibujo, una canción, etc. Se observan los resultados de cada trazo, la forma se tambalea en muchas direcciones antes de que el artista decida dejar de trabajar en ella y darla por "terminada". Muchas armonizaciones se prueban para una misma melodía, o las armonizaciones pueden sugerir cambios en la melodía, "errores" en el dibujo pueden querer ser borrados, disimulados o convertirse en protagonistas, los traspiés pueden convertirse en pasos de baile. De esta manera el artista construye y destruye al mismo tiempo, y en aquellos azares de la obra en los que decida no volver a lanzar los dados y darlos por "terminados" no se podrá buscar fundamentaciones fuera de la propia obra<sup>139</sup>.

La cuestión del placer/dolor en la creación artística nos vuelve a dirigir hacia la fragilidad de la obra de arte que es también la fragilidad del artista. Nos lleva a la inseguridad y la auto-crítica con la que todo se tambalea

---

<sup>139</sup> Estos ejemplos en los que utilizamos actividades "artísticas" no son inocentes, no nos desvían de la cuestión ni simplifican la argumentación. Recordemos que todo sentido es, en la filosofía nietzscheana, una creación humana, artística y sin fundamentación.

en el arte. El artista no es un individuo que persigue egoístamente sus fines, es el que se entrega a la masa informe de la vida y es capaz de poner en duda su propia individualidad. De hecho, debe ser alguien que celebra la apariencia y el engaño, para empezar, el de su propia subjetividad, y por tanto, el que se atreve a transparentarse y deshacerse. El artista se pone en juego en la peligrosidad de la autodestrucción. La noción de sujeto, como una obra de arte más, no puede salir indemne en alguien que se dedica a dinamitar la gramática impuesta por la moral de rebaño.

“La extensión y la maduración de la crítica del «sujeto» no podía dejar de repercutir -como hermosa muestra de la honestidad intelectual de Nietzsche- sobre la concepción misma de la acción y de la voluntad. En la acción, lo que corresponde al sujeto, es decir al que actúa, ha sido extraído conceptualmente de ella, es por consiguiente una ficción, así como es una ficción el «fin», la «intención». A su vez, la voluntad no existe, así como no existe el pensamiento: es solamente un «querer algo». El concepto metafísico de voluntad de poder, despojado de toda referencia a un sujeto permanente, amenazará así con desmoronarse.”<sup>140</sup>

Resulta anti-intuitivo entender que no es el sujeto el que actúa cuando hablamos de la creación en la embriaguez artística, lo que sucede es que el sujeto entra en crisis. Son el cuerpo y las fuerzas que lo recorren los que juegan con el azar, y la noción de sujeto pasa a ser una cambiante

---

<sup>140</sup> COLLI, G. *Introducción a Nietzsche* (trad. Romeo Medina). Pre-textos. Valencia, 2000. p. 185 (REVISAR)



obra de arte tan poco fundamentada como todas las demás. Aun así, el sujeto artista se reivindica, no desaparece, pero lo hace como una obra de ficción. Se afirma a sí mismo ilegítimamente al menos durante el instante en el que nombra la obra y se nombra a sí mismo. Pero el papel del artista ha cambiado. Si ahora el artista genera formas tras entrar en contacto con el caos inefable de la vida y estas formas no aspiran a representar la vida sino a transparentarla, su confuso papel se parece más al de un médium.

"Una afirmación del devenir y el cambio celebra el ser individual como participante en el proyecto de la existencia, como reflejando en sí mismo la misma transitoriedad eternamente creativa, eternamente destructiva que pertenece a la vida. Que las cosas son simplemente lo que son: entrar y salir del ser, al mismo tiempo fuentes de placer y ocasiones para el sufrimiento, articula la misma vuelta irreversible que inspira el miedo y la huida de la idealización ordinaria."<sup>141</sup>

Vemos como Babich relaciona la afirmación del devenir con la indiferenciación entre dolor y placer, creación y destrucción. El individuo participa del devenir, no se puede separar de él, le recorre y disuelve sus límites. La imagen del médium es la que creemos que mejor puede ayudar a comprender la relación del artista con el cuerpo y cómo el estado de embriaguez, al hacer entrar en crisis la conciencia y el lenguaje que la sustenta, cambia la

---

<sup>141</sup> BABICH, B. *Nietzsche's philosophy of science* op. cit. p. 269.

situación del artista. En cierto sentido deja de hablar él y empieza a hablar la vida a través de él.

“Penetrado el individuo, penetrada la consciencia; eso que siente, en definitiva, que no es ni individuo ni consciencia, sino un animal, un demonio, una melancolía, un frenesí.”<sup>142</sup>

Con esta cita de Nancy que apunta en el mismo sentido volvemos a esas referencias de “estados animales” que aparecen en Nietzsche cuando habla de la embriaguez. El médium y el animal pueden ser figuras cercanas, a través de ellos la vida y su devenir se transparentan, sin lenguaje lógico-dialéctico, sin consciencia, sin moral. Esto supone un horror al que es difícil entregarse. Nietzsche señala la valentía del artista que se presta a ello y la victoria que puede encontrarse aunque paradójicamente no quede nadie que pueda reivindicarla ¿Dónde reside la grandeza del artista nietzscheano? En atreverse a dejar de ser él y que sea la vida a través de su cuerpo la que hable sin sentido. Pero “dejar de ser él” es un juego retorcido ya que “quienes somos” no es más que “lo que la moral de rebaño ha instaurado en nosotros” con su lenguaje y sus juicios. Por tanto estamos siendo más “nosotros” cuando nos abandonamos. Ahora bien, eso que devenimos en el estado de embriaguez no es nuestra “verdadera consciencia individual” sino un caos de fuerzas en el cuerpo, nuestro particular, singular, incomparable e irrepetible caos siempre cambiante. Durante el estado de embriaguez no queda nada reconocible de lo que la moral del rebaño había impuesto en nosotros. La “firma”

---

<sup>142</sup> NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez* (trad. Cristina Rodríguez y Javier de la Higuera). op. cit. p. 43.



del artista sobre la obra de arte "nombrada" se hace a posteriori, fuera del estado de embriaguez, para que una subjetividad pueda reivindicarse. Es un "así quise este azar", un abrazar el azar, una necesidad de cerrar heridas debido a la incapacidad de mantener la excepción siempre abierta, aunque haya que clausurarla injustificadamente. Pasar a otra obra en vez de desesperar ahogados siempre en la misma.

### 3.2.2. ARTISTA Y ENFERMEDAD.

"Son los estados de excepción los que condicionan al artista: todos aquellos que son hondamente afines y están íntimamente unidos a fenómenos enfermizos: de manera que no parezca posible ser artista y no estar enfermo."<sup>143</sup>

Nunca se hace tan presente el cuerpo como en la enfermedad. Y dependiendo de la fuerza de la enfermedad, el cuerpo parece desplazar (ocupar) el pensamiento con sus signos indescifrables. Indescifrables (creemos que nos diría Nietzsche) porque no están cifrados; fuerzas caóticas que nos empujan. Detrás de las formas que adoptan no hay ningún sentido oculto. El cuerpo se hace tan presente en la enfermedad que nos impide el ejercicio de reclamarlo como nuestro, dejamos de hablar nosotros y empieza a balbucear él (su caos). Entre esas fuerzas del cuerpo que son capaces

---

<sup>143</sup> FP IV. Primavera de 1888. 14 [170]. op. cit. p. 593.

de relegar nuestra conciencia a un segundo plano y lo que podamos decir a partir de ellas no hay relación alguna.

"Por ejemplo, Nietzsche sabe, mientras redacta sus notas sobre los impulsos, que éstos actúan en él, pero que no hay ninguna concordancia entre las *observaciones* que transcribe y los impulsos que le conducen a hacer que los escriba. Pero si es consciente de lo que escribe, en cuanto el supositum llamado Nietzsche, es porque en el mismo instante no solamente sabe que ignora lo que acaba de producirse *para que escriba*, sino que lo *tiene que ignorar* (si quiere escribir y pensar) e *ignora al instante, por absoluta necesidad*, lo que llamará enseguida el combate de los impulsos entre sí."<sup>144</sup>

La relación con la enfermedad y el cuerpo no es un diálogo porque el cuerpo no tiene lenguaje. Queda como tarea individual experimentar el trance, que en cada caso será distinto, y adquirir un "conocimiento" único e incommunicable. Nietzsche resiste, cae y se recupera inestablemente muchas veces de la salud a la enfermedad durante años, lo que con humor se llama en castellano "una mala salud de hierro", y consigue durante este movimiento entre el derrumbe y la reconstrucción, sostener su pensamiento enfermándolo, sintonizándolo con su cuerpo enfermo en lugar de intentar abstraerse de él.

---

<sup>144</sup> KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche y el círculo vicioso*. op. cit. p. 62. Sobre la interpretación que Klossowski hace de Nietzsche es útil el artículo de FERRERO, L. «El Nietzsche de Klossowski: de la metáfora a la metamorfosis», *Escritura e imagen*, 6, 2010, UCM, pp. 19-46. El artículo señala principalmente lo poco trabajado que está este libro pese a su valor dentro de la bibliografía secundaria sobre Nietzsche.

Pese a que, como nos advierte Klossowski, Nietzsche sabe que entre las fuerzas que le atraviesan y el pensamiento que escribe no hay relación alguna (porque esas fuerzas no hablan ningún lenguaje) los textos que elabora pasan a tener el cuerpo presente sin avergonzarse de reconocerse "encarnados", lo que sería sintomático de su nueva filosofía, una filosofía no avergonzada del caos que la hace posible (filosofía incorporada o corpórea). Ya sea como el enfermo que se aqueja de sus dolores o como el sanado que se jacta de su fortaleza, Nietzsche no evade su condición de enfermo crónico. Quizá evade el origen de su enfermedad (que parece no estar claro ni para sus biógrafos) o quizá esto no tenga relevancia, pues todos estamos siempre enfermos y sanos al tiempo y en ese sentido la vida es una enfermedad crónica con diferentes sintomatologías.

"Pero las diferentes edades del cuerpo implican estados diferentes, naciendo lo uno de lo otro: y el cuerpo sólo es el *mismo* en la medida en que un mismo yo puede y quiere confundirse con él, con sus vicisitudes: la cohesión del cuerpo es la del yo: él produce ese yo y así su propia cohesión. Pero para sí mismo ese cuerpo *muere y renace* muchas veces según muertes y renacimientos a los que el yo pretende sobrevivir dentro de su ilusoria cohesión."<sup>145</sup>

Tenemos aquí una de las características singulares del pensamiento nietzscheano que recoge Klossowski: se reconoce como parte indivisible de su cuerpo, no de un cuerpo en abstracto sino del suyo propio, uno que Nietzsche explora y

---

<sup>145</sup> *Ibidem.* p. 53.

estudia durante años. Su pensamiento y su cuerpo están entregados el uno al otro. Sus "recetas" para su cuerpo le son tan propias como el pensamiento que elabora. No nos lo recomendaría, como de hecho no nos lo recomienda<sup>146</sup>, sino que nos deja solos en la tarea de elaborar nuestras recetas y nuestro pensamiento.

Cuerpo y pensamiento se funden en la filosofía nietzscheana. Pero este Nietzsche que parece conocer bien su cuerpo y que también parece tener buen olfato para determinar la fisiología de todo el que se le acerca, no puede afirmarse con demasiada dureza, no puede conocerse tan bien. Quizá sabe que es un extraño para sí mismo del mismo modo que la fuerza que le atraviesa lo es para su pensamiento y por eso deja fluir sus múltiples estilos y múltiples personajes<sup>147</sup>. Como nos dice Klossowski "el cuerpo muere y renace muchas veces", así que el movimiento de fuerzas que escapan a la conciencia, nuestras enfermedades, muertes y renacimientos parecen dejar sin sentido la pregunta: "¿Quién escribe las obras de Nietzsche?"

"El yo -y junto a él, su suelo constitutivo de autonomía- sería, por consiguiente, sólo la zona fronteriza irreal, en la que la fuerza dionisiaca vital y sexual descubre el placer apolíneo de la contemplación y el sueño. A la luz de esta

---

<sup>146</sup> "«Mi juicio es *mi* juicio: otra persona no tendrá tan fácilmente derecho a él» - dirá tal vez ese filósofo del futuro. Hay que eliminar de uno mismo el mal gusto de querer coincidir con la mayoría. «Bueno» no es ya bueno cuando viene de la boca de tu vecino. ¿Y cómo podría existir un «bien común»? La expresión se contradice a sí misma: lo que puede ser común posee siempre poco valor". JGB. 43. OC IV. op. cit. p. 326.

<sup>147</sup> Debido a esto, el subtítulo del libro que Derrida dedica a Nietzsche es: *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Ciertamente hay muchos estilos en su obra.



especulación, el estatuto del sujeto aparece como epifenómeno de un juego de fuerzas cósmicas inconscientes -como un intervalo fugaz entre las tendencias a la autoconservación y a la autodisipación dentro de un proceso natural carente de finalidad y exuberantemente cruel."<sup>148</sup>

El sujeto que pretende sobrevivir a los constantes cambios del cuerpo quiere poder reivindicar el cuerpo como "suyo". Pero esta autonomía del pensamiento y este derecho de propiedad que reclama sobre el cuerpo y sobre lo que piensa es para Nietzsche el producto de la moral del rebaño instaurada en cada uno de nosotros, a eso se reduce ser consciente. Esta supuesta conciencia de uno mismo no es una creación individual sino obra de la comunidad en nosotros, la represión de la moral de rebaño actuando sobre el caos del cuerpo<sup>149</sup>.

Nietzsche nos convierte en unos desconfiados respecto de las interpretaciones que somos capaces de elaborar sobre lo que sucede en nuestro cuerpo. La misma sospecha que propaga entre las afirmaciones del mundo que creemos conocer, la que nos lleva a preguntarnos "¿Quién ha impuesto esta interpretación?", se introduce en nosotros desestabilizando

---

<sup>148</sup> SLOTERDIJK, P. El pensador en escena (trad. Germán Cano). Pre-textos, Valencia, 2000. P. 47

<sup>149</sup> "Mi idea es, como se ve: que la conciencia no pertenece en realidad a la existencia individual del hombre, sino más bien a lo que en él es de naturaleza comunitaria y gregaria; que, como se sigue de ello, sólo está finamente desarrollada en relación con la utilidad comunitaria y gregaria, y que por consiguiente cada uno de nosotros, aun con la mejor voluntad de comprenderse a sí mismo del modo más individual posible, de «conocerse a sí mismo», sólo conseguirá llevar a la conciencia precisamente lo no-individual que tiene en sí, su «término medio», - que nuestro pensamiento mismo es, por así decirlo, *dejado en minoría* y retraducido a la perspectiva gregaria por el carácter de la conciencia - por el «genio de la especie» que manda en ella." FW. 354. OC III. op. cit. p. 869.

la idea de conciencia y sujeto. No podíamos salir indemnes de esta filosofía ¿Qué moral gregaria se perpetúa cada vez que hablamos?

“Nietzsche experimenta ampliamente y vigila apasionadamente esta concurrencia disolvente de fuerzas somáticas y anímicas: cuanto más escucha al cuerpo, más desconfía de la persona que el cuerpo soporta.”<sup>150</sup>

¿Y qué oportunidad abre la enfermedad? La enfermedad es, en la filosofía nietzscheana, una situación excepcional para resquebrajar al sujeto que ocupa el cuerpo y pretende ser la única voz legítima que explica todo lo que en él ocurre. Una oportunidad<sup>151</sup> de experimentar el fondo sin sentido de la existencia, esa experiencia impermeable al lenguaje. Un momento en el que deshacerse, aunque sea solo durante el tiempo que dura la enfermedad y el cuerpo desplaza a la conciencia, de la noción de sujeto que, como nos advierte, no es obra nuestra, la hemos asumido gregariamente de la comunidad.

El sujeto se apropia del cuerpo, se articula mediante el lenguaje común del rebaño e intenta ordenar y dar sentido a las fuerzas del cuerpo. Con su estructura y su lógica este lenguaje configura toda nuestra relación con la vida. Y esta relación es de negación, la noción de sujeto es para

---

<sup>150</sup> KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche y el círculo vicioso*. op. cit. p. 48.

<sup>151</sup> “¿Qué ocurrirá con el pensamiento mismo que está sometido a la presión de la enfermedad? Esta es la cuestión que importa al psicólogo: y aquí es posible el experimento. Del mismo modo en que lo hace un viajero que se propone despertar a una determinada hora y a continuación se abandona tranquilamente al sueño: así nosotros, filósofos, si caemos enfermos nos entregamos temporalmente a la enfermedad en cuerpo y alma - de cierto modo cerramos los ojos ante nosotros mismos.” FW. Prólogo. 2. OC III. op. cit. p. 718.

Nietzsche un producto de una relación nihilista con la vida, negadora del caos del que participa nuestro cuerpo. Es el empeño de la moral de rebaño por imponer leyes y orden sin dejar huellas, un atentado sin testigos contra el cuerpo, y por extensión, contra la vida. Respecto a esto nos dice Nietzsche en la *Gaya Ciencia*:

"La conciencia. [...]

¡Se piensa que allí está el *núcleo* del hombre; lo permanente, eterno, último, más originario de él! ¡Se considera a la conciencia una magnitud fija y dada! ¡Se niega su crecimiento, sus intermitencias! ¡Se la toma por la «unidad del organismo»! – Este desconocimiento y esta ridícula sobreestimación de la conciencia tienen como consecuencia de gran utilidad que con ellos se ha *impedido* una formación demasiado rápida de la misma. Puesto que los hombres creían que ya tenían conciencia, se han tomado poco esfuerzo por adquirirla."<sup>152</sup>

Cuando se caracteriza al pensamiento nietzscheano como "individualista", se debería precisar más y advertir que Nietzsche concreta su pensamiento en este mundo y en este cuerpo, de manera que invita a explorar a cada uno su cuerpo y sus singularidades. Su alejamiento del idealismo hace que cada cuerpo aparezca único y la experimentación de lo particular se convierta en una grieta que rompe con la moral de rebaño. En ese sentido se puede aceptar su caracterización como "individualista", sensible a las múltiples y diferentes fuerzas que atraviesan a múltiples y diferentes cuerpos que él apremia a la auto-exploración.

---

<sup>152</sup> FW. Prólogo. 11. OC III. op. cit. p. 746.

Individualista porque la moral nietzscheana tiene como único precepto que cada uno elabore su propia moral en un trabajo continuo de destrucción (imposible si se busca un resultado puro) de todo aquello que la moral de rebaño ha instaurado en él (empezando por la noción de individuo) y conlleva la posterior construcción propia (también imposible de forma pura) del sí mismo. Así que si se quiere presentar a Nietzsche como individualista habría que añadir a continuación que lo es de una manera particular, con una postura radical que convierte cada caso individual en insólito. Su filosofía valora los cuerpos como fuentes de nuevas creaciones desde las que hay que luchar contra las ideas de sujeto y conciencia por ser construcciones gregarias, puestas en común, "normalizadas". El suyo es un individualismo contra el sujeto o la conciencia, lo que no tiene nada que ver con lo que comúnmente se entiende por individualismo.

Relacionando lo dicho con la enfermedad, podemos entender que en esos momentos de enfermedad en los que se produce el derrumbe, Nietzsche está más lejos de Nietzsche y más cerca de ese otro múltiple e innombrable que le habita. Una experiencia que está dispuesto a aprovechar y saborear con un singular sentido científico-artístico-filosófico y que quiere convertir en una brecha dentro de la filosofía occidental. Una nueva filosofía que se reconoce enferma, múltiple, "corpórea", dispuesta a decir sí incluso a sus cambios y discontinuidades y que tiene como primeras víctimas las ideas de individuo<sup>153</sup> y comunidad.

Tener la enfermedad siempre presente es tener siempre presente el cuerpo, la lucha, la vida y la muerte. Es la

---

<sup>153</sup> "La ilusión del ego individual ofende a la vida, transgrediendo lo que es un ser perpetuamente cambiante." BABICH, B. *Nietzsche's philosophy of science*. op. cit. p. 270



maldición o la bendición de los enfermos<sup>154</sup>. Esto requiere una fortaleza mayor que la de los sanos, pues en la salud podemos permitirnos la evasión del carácter trágico de la vida, mientras que cuando estamos enfermos, la vida y la muerte nos obligan a mantenerles la mirada. Quizá debamos decir "cuando nos sabemos enfermos" puesto que siempre lo estamos, aunque cuando somos capaces de mantener sometido al cuerpo dentro de los márgenes establecidos por el rebaño lo llamamos salud. Lo que queda de "nosotros", del sujeto, mientras convivimos con la enfermedad escapa a nuestro control. De esta manera el sujeto mantiene una lucha por sostenerse, por poder seguir reclamando el cuerpo como suyo, para que permanezca viva la voz del rebaño y así poder sentirse unido al grupo en vez de perderse en los infinitos y singulares matices de una enfermedad única e incommunicable que le condena a la soledad.

"La actividad de las fuerzas necesariamente inconsciente, esto es lo que hace del cuerpo algo superior a cualquier reacción, y en particular a esta reacción del yo llamada conciencia"<sup>155</sup>

La conciencia quiere elevar muros para que el cuerpo no interrumpa sus discursos con exabruptos ininteligibles. Esto no es más que evadirse de la vida, "predicar la muerte" y "despreciar el cuerpo". Por el contrario, las caóticas fuerzas que empujan el cuerpo en todas direcciones no saben rendirse, no saben "decir no" a la vida, en

---

<sup>154</sup> "Mi mundo acaba de consumarse, la medianoche es también mediodía, - el dolor es también un placer, la maldición es también una bendición, la noche es también un sol". Za. La canción del noctámbulo. 10. OC IV. op. cit. p. 276.

<sup>155</sup> DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. op. cit. p. 63.

realidad no saben decir. Eligen siempre la vida aun cuando eligen la muerte. Lo que nos deja ante la pregunta:

"¿Hasta dónde ir al encuentro del *sufrimiento*, del desprecio de sí mismo, de la compasión, de la enfermedad, del vicio, con el interrogante de si se los podrá dominar?... (lo que no nos mata nos hace *más fuertes*...) - por último: ¿hasta dónde conceder derecho en sí mismo a la regla, lo común, lo mezquino, bueno, probo de la naturaleza promedio, sin con ello vulgarizarse?... la prueba más fuerte del carácter: no dejarse arruinar por la seducción del bien. El *bien* como lujo, como refinamiento, como *vicio*..."<sup>156</sup>

No tenemos respuesta a las preguntas que formula Nietzsche en este fragmento. Pero a partir de ellas podemos pensar que el desafío es cambiar nuestra relación con el sufrimiento y la enfermedad, no es necesario "ir a su encuentro" porque están siempre en nosotros, pero una vez asumidos como parte de la existencia, la filosofía nietzscheana nos apremia a no considerarlos motivos por los que despreciar esta vida y este mundo. Para Nietzsche son necesarios, y los artistas que él imagina tienen fuerza suficiente como para trabajar con el sufrimiento para crear sus obras de arte.

"A aquellos hombres *que de algún modo me importan* les deseo sufrimiento, abandono, enfermedad, maltrato, humillación, - deseo que no les sean desconocidos el profundo desprecio de sí, el martirio de la

---

<sup>156</sup> FP IV. Otoño de 1887. 10 [87]. op. cit. p. 326.

desconfianza respecto de sí, la miseria del vencido: no tengo compasión con ellos, porque les deseo lo único que hoy puede demostrar si alguien tiene o no valor, - *que se mantenga firme...*

No he conocido aún ningún idealista, pero sí muchos mentirosos - -"<sup>157</sup>

### 3.2.3. ARTISTA Y SOLEDAD.

Hemos analizado cómo el arte rompe con la moral, la gramática y la noción de sujeto, y también, cómo la enfermedad puede pensarse como una arriesgada oportunidad de resquebrajamiento de estas ideas. Ahora repararemos en la coacción que se ejerce contra aquellos que atacan la moral de rebaño y sus instrumentos aglutinadores: el miedo a ser aislado. Nos será útil para elaborar la propuesta nietzscheana de la fiesta.

*"El argumento del aislamiento.-* Incluso entre los más concienzudos el reproche de la conciencia es débil ante el sentimiento: «Esto y aquello va en contra de las buenas costumbres de *tu* sociedad». Una mirada fría, una boca contraída por parte de aquellos entre los cuales se ha sido educado son temidos hasta por el más fuerte. ¡Qué es en realidad lo que aquí se teme? ¡El aislamiento! ¡Un argumento que derriba hasta los mejores argumentos en favor de una persona o cosa! - Así habla en nosotros el instinto de rebaño."<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> FP IV. Otoño de 1887. 10 [103]. op. cit. p. 330.

<sup>158</sup> FW. 50. OC III. op. cit. p. 765.

Siguiendo el camino que abre la filosofía nietzscheana la mayoría de las miradas se han centrado en cómo se configura el poder, es lo único que ha quedado detrás de la moral, los ídolos, la verdad, Dios, la ciencia... todo se muestra como creaciones humanas que imponían un orden cuya única búsqueda era el poder. Pero a todo ese posible relato de "la genealogía del poder" o de "el poder tras el mundo", le falta un co-relato que también recoge Nietzsche, menos espectacular, que lo complementa. Es menos espectacular porque no muestra el lobo que el hombre es para el hombre, la lucha inmoral por el poder, sino la oveja que el hombre es para el hombre. Es el relato del miedo a la soledad, el miedo a la soledad impuesto por el instinto de rebaño en el hombre, "así habla en nosotros el instinto de rebaño". Nietzsche nos invita a pensar a los hombres no como presos ansiosos por romper las cadenas y experimentar la libertad, sino como animales asustados por la libertad y deseosos de cadenas que les mantengan "asegurados" dentro de cárceles en las que sentirse unidos.

"Pero a lo largo de la época más prolongada de la humanidad, no había nada más terrible que sentirse individuo. Estar solo, sentir de modo individual, no obedecer ni dominar, tener el sentido de un individuo - no era entonces un placer, sino un castigo; se estaba condenado «a ser individuo». La libertad de pensamiento era considerada como el malestar del mismo."<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> FW. 117. OC III. op. cit. p. 799.

Se establece una escala de valores, una moral, y se somete a los demás a ella, no solo por el poder, también por no soportar la soledad. Asumiendo la escala de valores se accede a una comunidad, y en ello participan tanto el "pastor" como el "rebaño", ambos se refugian de la soledad en su sometimiento a la ley. La amenaza contra aquellos que pretenden rechazar la moral de rebaño es quedar fuera de la comunidad, al margen de esta no se logra acceder al estatus de lo real por lo que no se puede ser reconocido por los demás.

Nietzsche considera que las palabras y los conceptos solo prevalecen porque están aceptados gregariamente, así pues, una de las cosas que complica seguir-no-siguiendo su pensamiento es que este nos aislará de la comunidad como le sucedió a él. Bataille es sensible a la soledad que conlleva el pensamiento nietzscheano pero lo considera un precio que está dispuesto a pagar.

"La soledad descorazonadora que él describió me abate. Pero la ruptura con las entidades morales da al aire que se respira una verdad tan grande que preferiría vivir como un inválido, o morir, que volver a caer en su servidumbre."<sup>160</sup>

El lenguaje que se comparte obedeciendo las leyes de la gramática es un pacto para sentirnos unidos y permite la ilusión de la comunidad. Compartir las leyes del lenguaje es el principal requisito para no quedarnos aislados pues desde su lógica crea la idea de un mundo único e inalterable y son precisamente esas cualidades las que

---

<sup>160</sup> BATAILLE, G. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. op. cit. p. 14.

permiten que pueda ser compartido. Es la cárcel que nos encierra, pues fuera de él no queda nada, pero nos encierra juntos.

Aquellos que participan en el lenguaje lógico-dialéctico crean, solo con su uso, una fe en la posibilidad de que exista una comunidad entre aquellos que acuerdan que el mundo "es"<sup>161</sup>. La propia gramática nos arrastra a esa conclusión. Se tiene en común, en primer lugar, la lógica del lenguaje. Con el uso del lenguaje gregario ya no nos sentimos solos y perdidos en el sin sentido, creemos que podemos conocernos y reconocernos en el grupo desde el consenso de la estructura del lenguaje. Contra esto piensa Nietzsche y otros filósofos afectados por su pensamiento como Derrida.

"Hay que pensar y escribir, en particular de la amistad, contra el gran número. Contra los más numerosos que conforman la lengua y legislan sobre su uso. Contra la lengua hegemónica en lo que se llama el espacio público. Si hubiese una comunidad, incluso un comunismo de la escritura, sería en primer lugar con la condición de hacer la guerra a aquellos que, el mayor número, los más fuertes y los más débiles a la vez, forjan y se apropian de los usos dominantes de la lengua -quedando abierta la cuestión de saber si la fuerza mayor, en una palabra la hegemonía y la dinastía, está del lado del mayor número; y si, como

---

<sup>161</sup> "El terreno de apetitos del que ha crecido la *lógica*: en el fondo el instinto gregario, la asunción de casos iguales presupone «almas iguales». *Con el fin de entenderse y dominar.*" FP IV. Final de 1886 - primavera de 1887. 7 [41]. op. cit. p. 219.

siempre según Nietzsche, la mayor fuerza no está del lado del más débil.”<sup>162</sup>

Derrida participa aquí de la inversión nietzscheana y podemos observar como los roles de debilidad y fuerza están invertidos. La lógica del lenguaje se impone mediante la fuerza que otorga ser el grupo más numeroso y nada más. Pero su número, paradójicamente denota que son los más débiles. Nos propone el juego de imaginar una posible forma de comunidad “contra el gran número”, y para ello la imaginación parece exigirnos pensar en un pequeño número de individuos, al menos un número minoritario con una gran fuerza que, evidentemente, no se calcula cuantitativamente. Se trata sin duda de un planteamiento nietzscheano, no exento de peligros. Pero ante la sospecha de que una aristocracia o una vanguardia pudiese surgir de aquí para repetir la misma lógica que los anteriores opresores del lenguaje, debemos recordar que con Nietzsche nos movemos siempre en un plano metafórico o artístico. Zaratustra viaja “siempre a la espera” de nuevos oídos<sup>163</sup> pero es un personaje de ficción, quizá esa búsqueda de una comunidad minoritaria le da fuerzas para aguantar su viaje en solitario, ese anhelo aparece en el libro y nunca se cumple sin que el personaje se vea arrastrado por la frustración o el resentimiento.

---

<sup>162</sup> DERRIDA, J. *Políticas de la amistad* (trad. Patricio Peñalver y Francisco Vidarte). Trotta, Madrid, 1998. p. 89.

<sup>163</sup> “¡Bien! El león ha llegado, mis hijos están cerca, Zaratustra está maduro, mi hora llegó”. Za. El signo. OC IV. op. cit. p. 278. Esto dice Zaratustra en una de las últimas líneas del último capítulo del libro, después de tantas idas y venidas que parece imposible ordenar. Sus hijos siempre están cerca, pero nunca llegan, sus seguidores aparecen y desaparecen sin dar explicaciones, nunca encuentra una comunidad con la que estar satisfecho.



Las comunidades contra las que se posiciona Nietzsche se establecen en torno a "revelaciones" de la verdad. Esto hace que estas comunidades se creen proyectadas hacia la eternidad, siempre tienen voluntad de permanecer en el tiempo. Si la verdad es la verdad, los que se congregan alrededor de ella establecen una comunidad que no se acabaría nunca. Mientras mantengan encendida la luz que revela esa verdad se verán siempre también los unos a los otros, por toda la eternidad, bajo esa luz.

"La *moral* es esencialmente el medio de hacer que algo permanezca por encima del individuo, o más bien, esclavizando al individuo."<sup>164</sup>

Como venimos desarrollando, aquel que hace una genealogía del lenguaje no encuentra más que metáforas muertas, arte estéril. Y desde la óptica de cómo se configuran las comunidades alrededor de ese lenguaje, todo ha sido un consenso fruto del miedo a la soledad y lo insoportable del dolor sin sentido, sin un ápice de "verdad". La idea misma de verdad era el cadáver de una metáfora, como cadáver permanecía por encima del individuo y le sometía. Nietzsche nos recuerda la tranquilidad que proporciona ese sometimiento a la moral.

Los artistas trabajan con el lenguaje sabiendo que es "humano, demasiado humano". Aquel que sospecha que el lenguaje se creó para rechazar la soledad y el sin sentido, empieza a poner en duda la firmeza de la escala de valores y la lógica que la compacta. Por tanto, el artista supone una amenaza para la comunidad y es rechazado o encarcelado

---

<sup>164</sup> FP IV. Otoño de 1885 - otoño de 1886. 2 [182]. op. cit. p. 132.



en una parcela donde no resulte peligroso (galería, escenario, etc.). Él mismo desde su uso artístico del lenguaje irá quedándose solo. Podemos decir que el sentido o la verdad, son entendidos por Nietzsche como un consenso analgésico de cobardes o débiles que no soportan la soledad a la que les condenaría "decir sí" a la vida. Delatan una fisiología "débil", siempre en términos nietzscheanos<sup>165</sup>.

¿Por qué decir sí a la vida es una condena/liberación que se vive en soledad? Porque no se puede compartir aquello que no se somete a leyes, que se presenta siempre como un sinsentido cambiante, una injusticia sin contrapesos, un insistente atentado a la lógica.<sup>166</sup>

Pensemos ahora desde la posición del pastor, desde la perspectiva de aquel que ha sido capaz de imponer su lenguaje. También ese poder se ha ejercido para no estar solo. Aunque consiga que su sentido sea utilizado por los demás y se haya asegurado un lugar preferente en la escala de valores, sigue participando de la misma lógica.

"Malaventurados llamo yo a todos los que solo tienen una elección: convertirse en animales malvados o en

---

<sup>165</sup> Los débiles siempre serían más, los fuertes siempre serían excepcionales. Los débiles siempre querrían dominar o ser dominados, los fuertes no aceptarían ese chantaje de la cobardía comunitaria. Por tanto es una concepción singular de debilidad y fuerza que nada tiene que ver con el darwinismo social. Para ayudar en el acercamiento a la singularidad del aristocratismo en Nietzsche nos remitimos al artículo de Vanessa Lemm: "Más allá de una política de dominación: La cultura aristocrática en Nietzsche". Alpha, 31, 2010, pp. 9-24.

<sup>166</sup> "Quien trate, como yo he hecho, de ir hasta el fin de lo posible a que apela, se convertirá, a su vez, en campo de contradicciones infinitas. En la medida en que siga tal aprendizaje de la paradoja, advertirá que ya no es posible para él abrazar una de las causas ya dadas, que su soledad es completa." BATAILLE, G. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. op. cit. p. 16. Resulta paradójico que Bataille crease la comunidad *Acéphale*, quizá él tampoco resistió el miedo a la soledad.

malvados domadores de animales: nunca levantaría mi tienda junto a ellos.”<sup>167</sup>

Aquel que ansía u ostenta el poder está también preso de los engaños comunitarios. Necesita creer en sí mismo, en su verdad y que los demás le reconozcan y formen una comunidad a su alrededor. Los pastores divinizan los valores que hacen posible que perdure la comunidad y su situación privilegiada dentro de ella. Al divinizarlos esos valores se sitúan también por encima de ellos. El pastor no mantiene una relación creativa/destructiva (artística) con los valores. El pastor también forma parte de la mayoría “débil”. No solo su status en la escala, sino su propia subjetividad, depende de que nunca nadie (y esto le incluye a él mismo) ponga en duda las verdades comunitariamente asumidas. Interpretamos que la cita de Zaratustra que acabamos de utilizar debería prevenirnos. Para la protección de las verdades en las que se sustenta una comunidad, Nietzsche nos habla de que se construye un doble muro.

“frente a eso se coloca un doble muro, 1) la *revelación* 2) la *tradición*. Ambas son mentiras santas: el estamento inteligente que las ha inventado las comprende tan bien como Platón las comprendía.

La *revelación*: es la aseveración de que la razón de aquellas leyes no es de origen humano, no ha sido buscada y encontrada con lentitud y fallos, sino que ha sido comunicada de una sola vez por la *divinidad*..

---

<sup>167</sup> Za. Del espíritu de la pesadez. OC IV. op. cit. p. 192.

La *tradición*: es la aseveración de que ya habría sido así desde tiempos antiquísimos. En suma, una falsificación por principio de la historia entera de un pueblo.”<sup>168</sup>

Los valores se divinizan, y así se pretenden válidos siempre y en cualquier lugar. La comunidad y la tradición dan seguridad (“siempre ha sido así entre nosotros”). El que desea esto evidencia que no es capaz de vivir la soledad y lo efímero, quiere que el engaño y la comunidad duren eternamente, necesita encontrarse con los demás aunque sea en la situación del dominado. No soporta la excepcionalidad ni en sí mismo ni en los demás. Las anomalías, las excepciones, siempre son para él “márgenes de error” o errores que dejar al margen, desviaciones de la norma. El lugar que ocupan los raros, los monstruos, los anormales, los desviados, etc., en el lenguaje de la comunidad evidencia la debilidad de los que la conforman.

El artista nunca pierde de vista la ausencia de fundamentación. La relación con la vida como obra de arte consiste en mantener esta “siempre velada pero desnuda” relación con las creaciones y con uno mismo. El artista “expone” mediante velos que aquello que comparte lo ha creado, que es “mentira”, que las leyes que lo conforman son netamente de origen humano, y por tanto, que no hay nada tras ellos. Esto no aporta ninguna seguridad para un hipotético rebaño, y por ello el arte no tiene utilidad para configurar una comunidad duradera a su alrededor. Si la “verdad” puede ser creada por el hombre, se abre la grieta de la sospecha de que todas lo sean, de que todo

---

<sup>168</sup> FP IV. Primavera de 1888. 14 [213]. op. cit. p. 613

esté en juego, no se tardará en romper una norma y no habrá delito en ello.

Esto obliga a una relación demasiado dura y alegre con la vida. Los creadores no son suficientemente elevados para el rebaño. El rebaño quiere vivir subordinado a un Dios-verdad que esté por encima de ellos y del pastor. Esa es toda la igualdad que soportan, la igualdad de los sometidos a alguien omnipotente, a una ley universal que garantiza el sentido y la justicia, la igualdad de una cárcel vigilada por Dios. El sometimiento es el refugio para el rebaño, refugiarse del miedo a la soledad, refugiarse de la soledad en el sometimiento a la autoridad moral. El ideal de igualdad es, para Nietzsche, un síntoma de la debilidad.

"¿quieres *caminar precediendo a los demás*? ¿o quieres *caminar para ti*? En la primera opción nos convertimos, en el mejor de los casos, en un pastor, es decir, en un artículo de primera necesidad para el rebaño. En la otra opción hemos de poder algo que es diferente, - desde sí *poder-caminar-para-sí*, hemos de *poder-caminar-de-otra-manera y hacia-otra-parte*." <sup>169</sup>

Como venimos argumentando, el artista y sus juegos son potenciales disgregadores de la comunidad, por ello deben ser abandonados en soledad fuera de la vida del rebaño o permanecer encerrados como excepciones en (por ejemplo) museos, zoos de lenguaje salvaje, juegos infantiles, etc., meras diversiones sin consecuencias para el día a día de los adultos. El artista, entonces, no necesita ni desea imponer sus creaciones ¿Con qué propósito lo haría? Debe

---

<sup>169</sup> FP IV. Noviembre de 1887 - Marzo de 1888. 11 [1]. op. cit. p. 369.

ser algo distinto del pastor y del rebaño, debe "poder-caminar-de-otra-manera". Aquel que es consciente del carácter "humano, demasiado humano" de las "verdades" no puede sentir excitación por una narración sobre el desvelamiento de la verdad y el posterior reconocimiento de la comunidad. Eso es para él un deseo contra la vida y, por consiguiente, se va a encontrar siempre solo. Los que rechazan el gregarismo no aspiran a ser nuevos pastores, no basta con cambiar los dioses de cara si se mantiene la gramática.

Supongamos un artista creador de sentidos sin fundamentación ¿Qué beneficio va a encontrar en el dominio continuado en el tiempo? A penas podría engañarse a sí mismo durante la embriaguez de la creación de la obra o la celebración de la fiesta con otros<sup>170</sup>. Pero la embriaguez y la fiesta son tales precisamente porque no se pretenden como estados eternos para el cuerpo o el mundo. La embriaguez termina, la fiesta se acaba, el poder de la obra de arte se diluye y los artistas vuelven a estar solos. Los artistas nunca alcanzan la obra definitiva tras la cual no quieran volver a crear otra. Es el juego de crear la obra lo que les atrae. En Nietzsche, el verdadero poder ejercido con valentía es una condena a la soledad, una soledad que quizá ningún humano puede soportar.

"¡No creáis que os incitaré a los mismos riesgos! O siquiera a la misma soledad. Porque quien anda su propio camino no encuentra a nadie: ésa es la consecuencia de los «caminos propios». Allí nadie viene

---

<sup>170</sup> Hablaremos de la fiesta al final de este capítulo, la revisión del problema de la comunidad desde la estética nietzscheana nos lleva a ello.

en «ayuda», y tiene que arreglárselas solo con todo el peligro, el azar, la maldad y el mal tiempo que se le venga encima.”<sup>171</sup>

Estamos hablando de una forma política no-dialéctica. La inversión no consiste en haber estado dominados durante 2000 años por los más “débiles” (siempre en términos nietzscheanos como recordaba Derrida) de entre los hombres y otorgar ahora el poder a los fuertes. Nietzsche intenta pensar un nuevo tipo de poder que “aparece” diferente, que debe “poder-caminar-de-otra-manera y hacia otra parte”. La pregunta ahora pasaría a ser: ¿Quién necesita comunidad? ¿Qué dice de alguien querer crear una comunidad? ¿Qué sintomatología delatan aquellos que se esfuerzan en salvar la idea de comunidad?

Estas preguntas impregnan todo el Zarathustra. La obra está protagonizada por un profeta inverosímil que fracasa y parece hacerlo a propósito. Casi siempre camina solo, y cuando tiene discípulos (en el libro nunca se aclara cómo sucede) les advierte que no le sigan, que se sigan a sí mismos. Se niega a hablar como un pastor cuando reconoce que todo lo que predica podría ser mentira, así boicotea la opción de que se forme una comunidad a su alrededor ¿Qué clase de profeta no quiere seguidores?

“¡Zarathustra no debe convertirse en el pastor y el perro de un rebaño! Para esto vine – para apartar a

---

<sup>171</sup> FP IV. Otoño de 1885 – otoño de 1886. 2 [186]. op. cit. p. 133. Este fragmento parece estar en conversación directa con esta cita de Bataille: “Pero intentar, como él pedía, seguirle es abandonarse a la misma prueba, al mismo extravío que él”. BATAILLE, G. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. op. cit. p. 13.

muchos del rebaño. El pueblo y el rebaño habrán de encolerizarse con Zaratustra: Zaratustra será llamado bandido por los pastores.”<sup>172</sup>

Zaratustra no intenta crear una nueva comunidad. Aquel que soporta la carga más pesada lo hace solo<sup>173</sup>, y si alguien la “comparte” cada uno carga con una igual de insoportable. De ahí quizá provenga el incomparable peso de esta carga, es la más pesada porque no se puede compartir, ni siquiera comunicar, con nadie. Esta soledad del ateo-artista la advierte Zaratustra como un peligro, nunca como una inocente liberación.

“Pero, en algún momento, te cansará la soledad, en algún momento tu orgullo se retorcerá y tu valor rechinará los dientes. Entonces gritarás «¡estoy solo!» [...] ¡Y guárdate de los buenos y justos! Les gusta crucificar a quienes crean para sí mismo una virtud, -odian al solitario. [...] Pero el peor enemigo que puedes encontrarte serás siempre tú mismo; a ti mismo te acechas en las cavernas y en los bosques.”<sup>174</sup>

En el cuarto libro, Zaratustra es víctima de su última tentación, la compasión que siente por los hombres que encuentra gritando perdidos por el bosque. Los invitados a

---

<sup>172</sup> Za. Prólogo de Zaratustra. 9. OC IV. op. cit. p .80

<sup>173</sup> “Pero en el desierto más solitario tiene lugar la segunda transformación: aquí el espíritu se transforma en león, quiere conquistar su libertad y ser señor de su propio desierto.” Za. De las tres transformaciones. OC IV. op. cit. p. 83

<sup>174</sup> Za. Del camino del creador. OC IV. op. cit. p. 108.

su cueva forman una desastrosa comunidad de errantes que han perdido todas sus metas. Zaratustra fracasa, una vez más, víctima de la compasión (eso dice él) pero no es una compasión solo hacia los demás, quizá (no podemos afirmar nada a este respecto) también la siente por sí mismo y su soledad, y por ello prefiere durante un tiempo estar mal acompañado antes que solo. Pero en las últimas páginas de la obra, en el capítulo "El signo" los hombres superiores a los que había salido a auxiliar terminan abandonando la cueva. Zaratustra se vuelve a quedar solo con sus animales.

"¿A mi último pecado?, exclamó Zaratustra y se rio, furioso, de sus últimas palabras: ¿qué me había sido guardado como mi último pecado?

- Y, una vez más, Zaratustra se precipitó dentro de sí y se sentó de nuevo sobre la gran piedra y reflexionó. De repente, se levantó de un salto,-

«¡Compasión! ¡La compasión por el hombre superior!, gritó, y su rostro tomó el aspecto del metal. ¡Bien! ¡Eso - tuvo su momento!

Mi pena y mi compasión - ¡qué importan! ¿Acaso aspiro yo a la *felicidad*? ¡Yo aspiro a mi obra!"<sup>175</sup>

Si llegan alguna vez los hijos de Zaratustra, o si esto es solo un deseo que se plantea para tener un horizonte artístico, es pensar sobre la obra y la compleja relación que Nietzsche establece siempre con cualquier teleología. Lo que tenemos se acaba aquí y se acaba con un solitario que, por amor (también desprecio) a su obra, renuncia a la

---

<sup>175</sup> Za. El signo. OC IV. op. cit. p. 279.



felicidad. Podemos preguntarnos si la obra de los artistas llega alguna vez o si es la ilusión de su llegada lo que les mantiene siempre creando. Y quizá mientras se mantienen en la creación y desarrollan su propio lenguaje se van quedando cada vez más solos<sup>176</sup>.

Cabe una interpretación que suscita la obra, la de pensar que todo ha acabado como empezaba, que Zaratustra termina el libro de nuevo solo en su cueva y podría volver a bajar a la ciudad como en el prólogo. No es imposible interpretar que todo el libro es un instante, el de la decisión de salir de la cueva, y que ese instante se repite eternamente.

### 3.3.1. AZAR Y OBRA DE ARTE. AZAR COCIDO.

"Como dice Zaratustra, lo múltiple, el azar, sólo son buenos cocidos y hervidos. Hacer hervir, poner en el

---

<sup>176</sup> Hermann Hesse escribió un texto breve llamado "El retorno de Zaratustra", en el que el personaje vuelve a descender entre los hombres. Zaratustra hace una apología de la soledad en unos tiempos en los que Hesse parece diagnosticar que el pueblo ha sido seducido por todas las ofertas de la comunidad: "No sé, amigos, si debo hablaros más de la soledad. Me gustaría conquistaros para seguir aquel camino y quisiera cantaros una canción de las delicias del gélido espacio. Pero sé que pocos siguen ese camino sin sufrir daño. Se vive mal sin madre, queridos; se vive mal sin hogar y sin patria, sin pueblo, sin gloria y sin todas las dulzuras de la comunidad. Se vive mal en el frío, la mayoría de los que iniciaron el camino sucumbieron. Hay que ser indiferente al hundimiento si uno desea saborear la soledad y enfrentarse con su propio destino. Más fácil y grato es caminar con un pueblo y con muchos, aunque se tenga que pasar por la pobreza. Más fácil es, y más consolador, dedicarse a los «deberes» que imponen el día y el pueblo. ¡Mirad, si no, qué contentos se mueven los hombres en sus calles repletas! Se dispara, y la vida está en juego, pero todos prefieren estar con la masa y sucumbir con ella, si es necesario, que andar solos por la oscura noche y el frío." HESSE, H. Escritos políticos 1914-1932. El retorno de Zaratustra. Sobre la soledad. (trad. Herminia Dauer). Bruguera, Barcelona, 1978. pp. 177-179.

fuego, no significa abolir el azar, ni hallar lo uno detrás de lo múltiple.”<sup>177</sup>

En esta cita Deleuze es sensible a la manera de trabajar con el azar de los artistas. Durante la creación, la forma generada es una mentira, pero es una mentira de las infinitas posibles. Se tiran dados y el resultado es uno, no la infinidad de resultados posibles. Pero este resultado no debe ocultar el azar del que procede<sup>178</sup> ¿Cómo se hace uno responsable<sup>179</sup> de una forma que es producto del azar y que podría ser cualquier otra? Cocinando el azar. Nos sucede al tratar con cualquier obra de arte, por ejemplo leyendo el Zarathustra (aunque el mundo entero serviría de ejemplo igualmente). Nietzsche nos obliga a ir haciendo nuestra interpretación para poder leer algo, pero debido a su estilo metafórico sentimos siempre inseguridad en nuestra interpretación, una deuda con las metáforas que darían para muchas lecturas más. Pero por muy precarias que sintamos nuestras interpretaciones hay que seguir leyendo, hay que dar por “suficiente” el sentido que hemos dado a una metáfora para poder continuar. De ese modo aceptamos el

---

<sup>177</sup> DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. op. cit. p. 46.

<sup>178</sup> Queremos recordar aquí el poema de Mallarmé *Una jugada de dados jamás abolirá el azar*. No podemos citarlo como deberíamos ya que eso requeriría un pentagrama y una disposición de páginas compleja, pero nos gustaría citar los primeros y últimos versos del poema como lo hace Juan David García Bacca en *Necesidad y Azar*: “Nunca jamás, una jugada de dados abolirá el Azar (frase primera de Mallarmé). Todo pensamiento no hace sino echar una vez los dados (frase final del poema de Mallarmé).” GARCÍA BACCA, J.D. *Necesidad y Azar*. Anthropos, Barcelona, 1985.

<sup>179</sup> VIDARTE, F. *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*. Tirant lo Blanch, Valencia, 2006. p. 244. “No se puede elegir cómo se lee a cada paso, cada vez. La responsabilidad se nos aparece como agua pasada. Y la indecibilidad entre las diversas lecturas también. La responsabilidad ante el acto de la lectura llega tarde, caemos en la cuenta de ella a posteriori, cuando ya estamos embarcados en un modo de leer”

azar de nuestra interpretación y nos lo vamos cocinando mientras continuamos con la lectura. Siempre y cuando no colapsemos el enigma y no pretendamos que esta sea la lectura única que desentraña verdaderamente “lo que Nietzsche quería decir” no estaremos traicionando a las metáforas. Deleuze nos decía que no debemos “abolir el azar, ni hallar lo uno detrás de lo múltiple”. Entendemos que Nietzsche ha usado el lenguaje metafórico precisamente para que, aunque pueda existir esa tentación, intentarlo resulte ridículo. Esa es la característica de la metáfora que se presenta explícitamente como metáfora: no permite cerrar su lectura. Así se mantienen vivas las metáforas y estamos obligados a ser artistas partícipes de la creación de sentidos una y otra vez. Nos tenemos que implicar, nunca podremos argumentar que hemos practicado un “desvelamiento objetivo” y que por lo tanto no nos hemos manchado las manos. Efectuamos nuestra interpretación de sus metáforas, del enigma, y hay que evidenciarlo. Nos tendremos que “cocinar” este azar.

“Yo soy Zaratustra, el ateo: en *mi* olla cocino todo azar. Y solo cuando está completamente cocido, le doy la bienvenida como *mi* alimento.”<sup>180</sup>

Nietzsche (o Zaratustra) señala en cursiva el pronombre personal en la expresión “*mi* alimento”. Su receta no sirve para otro y nosotros debemos actuar igual. Sería una traición no dejar viva la metáfora a nuestro paso, “desvelar” el libro y pretender que se ha tenido acceso a “la verdad” objetiva y válida para todos haciendo una

---

<sup>180</sup> Za. De la virtud empequeñecedora. 3. OC IV. op. cit. p. 175.  
Préstese atención a cómo Nietzsche (o Zaratustra) remarca los “mi”.

exposición pornográfica del sentido. Si hubiese un sentido que extraer y nosotros lo alcanzásemos, la obra sería accesoria, los futuros lectores interesados en la filosofía de Nietzsche podrían ahorrarse la lectura del Zarathustra y quedarse con el sentido desnudo que hemos desvelado. Podríamos separar el contenido de la forma, la poesía sería un mero adorno que no afecta al contenido. Esa tentación sería un síntoma de una negación del juego de azar que es la vida. Nada puede sustituir la lectura del Zarathustra, y al mismo tiempo, su lectura no aclara nada.

"¡Oh, cielo sobre mi cabeza, puro, elevado! Esta es ahora para mí tu pureza, ¡que no hay ninguna araña-razón ni telas de araña eternas: -

- que tú eres para mí una pista de baile para azares divinos, que tú eres para mí una mesa de dioses para dados y jugadores divinos!-"<sup>181</sup>

No tenemos más remedio que ponernos en juego, en eso consiste la estética y la filosofía nietzscheana. Es una prueba que va a decir más de nosotros, de nuestro cuerpo y nuestra relación con él, que de la obra. La única posibilidad que nos queda es hacer lecturas más allá del bien y del mal, lecturas artísticas. Estamos obligados a enfrentarnos a lo injustificable de nuestras interpretaciones efímeras<sup>182</sup>.

---

<sup>181</sup> Za. Antes de la salida del sol. OC IV. op. cit. p. 172. Interpretamos que aquí Nietzsche hace una referencia a Kant, una vez más, desbordante de humor. Donde uno ve orden y leyes, el otro ve danza y azar.

<sup>182</sup> "¿Cómo juzgar cuando no se puede no juzgar y no se tiene ni el derecho, ni el poder, ni los medios para hacerlo? Ni los criterios."

Siempre vamos a deber más lecturas posibles a las obras de arte. Ellas las ofrecen y nosotros, abrumados, torpes, superados por su generosidad, hacemos una tirada de dados y damos una interpretación de las infinitas posibles. No tenemos el control sobre la interpretación que vamos a hacer, no tenemos medios para justificarla, el azar de ese instante y nuestra fisiología sacan un resultado irrepetible del que no somos "responsables" y sin embargo tenemos que responsabilizarnos (y con ello nos construimos también a nosotros mismos). En ese momento aparece la imagen de la "cocción". Este azar ha de ser tratado, "cocinado" por el artista, hay que inventar un sentido artístico para el azar hasta convertirlo en algo "querido".

"Sin duda la subjetividad de un sujeto, ya, no decide nunca sobre nada: su identidad consigo y su permanencia calculable hacen de toda decisión un accidente que deja al sujeto indiferente. Una teoría del sujeto es incapaz de dar cuenta de la menor decisión."<sup>183</sup>

Una tirada de dados no es un sujeto que decide. Cocinamos el azar después de la tirada de dados porque es nuestra manera de convivir con el resultado. La decisión es injustificable porque si se pudiera construir la justificación fundamentada ya no sería una decisión, habríamos seguido una receta previa. De ahí la necesidad de que la decisión sea siempre la obra de arte de un artista. Es una realidad tan cruda que necesita algún tratamiento para que, como dice Zaratustra, seamos capaces de decir

---

DERRIDA, J. *Prejuzgados ante la ley* (trad. Jordi Massó y Fernando Rampérez). Avarigani, Madrid, 2011. p. 16.

<sup>183</sup> DERRIDA, J. *Políticas de la amistad*. op. cit. p. 86

"así lo quise"<sup>184</sup>, lo que va a ser siempre un ejercicio artístico, no una justificación. Por tanto nos encontramos con que solo hay decisión en lo injustificable, como en una obra de arte, es decir, cuando no se pretende una justificación moral o con cualquier tipo de fundamentación amparada por la "verdad" es cuando "decidimos" ¿Es pensable la idea de que las decisiones son extra-morales y que cuando se obedece a una moral no se decide?

En la creación de una obra de arte podríamos obedecer a un canon estético, o en una decisión moral podríamos obedecer unas leyes morales. Eso no es cocinarse el azar, es obedecer la receta de otro, es aplicar, para casos que son siempre excepcionales y diferentes, un mismo libro de cocina. Es obedecer, seguir al rebaño, someterse a la ley, rendirse, evadirse de la responsabilidad, borrarse de la acción, renunciar a nuestras capacidades creativas. Ponemos un breve ejemplo que puede resultar útil.

Un músico puede estudiar armonía y recibir una serie de fórmulas para componer en determinadas direcciones o resolver situaciones concretas. Pero una vez aprobado el examen en el que demuestra su dominio de las leyes armónicas y que es capaz de analizar una obra utilizando dichas leyes, queda pendiente su tarea como artista. A la hora de componer va a tener que infringir lo establecido de algún modo, si resulta predecible en todos los ámbitos de su propuesta artística, habrá fracasado. Las leyes para los artistas son un material con el que trabajar, llegan a ellos por azar de la misma manera que es un azar nacer en un lugar u otro, pero tienen que prepararse una receta

---

<sup>184</sup> "-como poeta, adivinador de enigmas y redentor del azar, les enseñé a crear para el futuro y a redimir creadoramente- todo cuanto una vez fue. A redimir todo lo pasado en el hombre y a transformar todo «fue» hasta que la voluntad diga: «¡Pero así lo quise yo! ¡Así lo querré!»-" Za. De las tablas viejas y nuevas. 3. OC IV. op. cit. p. 194.

vital propia con aquello que les llega impuesto y apropiárselo mediante la creación de una ficción explícita. Los artistas para Nietzsche han de ser intempestivos antes que hombres de su tiempo, no pueden estar cómodamente sincronizados con todo lo que les afecta y resultar predecibles, pues eso sería sintomático de estar respondiendo siempre con las recetas previas que otros han elaborado<sup>185</sup>.

Solo hay decisión cuando no hay cálculo posible. Esta es una conclusión que extraemos de la forma de trabajar de aquel que, como un artista, no tiene fundamentos para justificarse. Los materiales con los que se crea, el contexto en el que se hace, no cierra todas las posibilidades, siempre debe haber margen para el desplazamiento, el juego y la quiebra. Pero no hablamos ya de libertad creativa, hablamos de un cuerpo siempre condicionado pero siempre rebelde. El artista que quiere decir sí a la vida asume que el azar va a aparecer, que le va a afectar, a desplazar, a transformar y él va a responder "cocinándolo" para ser capaz de "decir sí" incluso al sufrimiento y la destrucción<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> "2. Después, en segundo lugar, la responsabilidad de lo que queda por decidir o por hacer (en acto) no puede consistir en seguir, aplicar, realizar una norma o una regla. Allí donde dispongo de una regla determinable, sé lo que hay que hacer y, desde el momento en que semejante saber dicta la ley, la acción sigue al saber como una consecuencia calculable: se sabe qué camino coger, ya no se duda, la decisión ya no decide, está tomada de antemano y, por consiguiente, de antemano anulada; se despliega ya, sin tardanza, en el presente, con el automatismo que se les atribuye a las máquinas. Ya no hay lugar para ninguna justicia, ninguna responsabilidad (jurídica, política, ética, etcétera)". DERRIDA, J. *Canallas* (trad. Cristina de Peretti). Trotta, Madrid, 2005. p. 108.

<sup>186</sup> Si parece imposible imaginar cómo hablaría un artista de esta situación y del nuevo papel que juega en este proceso pensamos que Bataille nos aporta algunas claves sobre cómo se vive esta situación de extrema fragilidad del artista en la siguiente cita: "Sólo un "juego" tiene la virtud de explorar hasta muy adentro lo posible, no prejuzgando los resultados, concediendo al *porvenir* tan sólo, a su

Si este pensamiento es insoportable, si no lo podemos digerir incluso cocinado, existe un punto de vista que no debemos olvidar para rebajar la tensión. No hemos perdido la seguridad que teníamos, estamos dejando de escondernos ante una inseguridad que nos ha acompañado siempre. No es tranquilizador, pero según Rampérez siempre hemos estado en esta misma situación.

"Pero es que, además, es mentira: ninguna ética, ninguna política, han dicho realmente qué hay que hacer. Ninguna teoría de la interpretación ha dicho nunca cómo interpretar, ni cuál es la interpretación justa. Y no lo dicen, aunque dicen decirlo, precisamente para no acabar nunca con el chantaje: te prometen darte fundamentos para decidir, interpretar y actuar; te prometen buena conciencia si sigues esos procedimientos; y luego te abandonan en el instante sin fondo de la decisión, pero cargan sobre tus hombros la culpa de ese abandono. La culpa, precisamente, es el único resultado."<sup>187</sup>

---

libre cumplimiento, el poder que se atribuye habitualmente al prejuicio, que no es sino una forma del pasado. Mi libro es, por una parte, día a día, un relato de tiradas de dados, lanzados, debo decirlo, con medios muy pobres. [...] no sufro por ello, me río gustosamente de mí mismo y no conozco medio mejor que perderme en la inmanencia." BATAILLE, G. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. op. cit. p. 18. Esa risa de Bataille nos recuerda a la del pastor de "De la visión y el enigma" que tras morder la serpiente que le asfixiaba: "Ya no era un pastor, ni un hombre, - ¡era un transfigurado, un iluminado que reía! ¡Ningún hombre sobre la tierra rio nunca como él rio!" Za. De la visión y el enigma. OC IV. op. cit. p. 168.

<sup>187</sup> F. RAMPÉREZ en el epílogo para *Prejuizados ante la ley* de Derrida en Avarigami, Madrid, 2011. p. 82.



Las obras de explícita ficción disolvente nos hacen reverberar en la misma frecuencia que la vida y esto supone un cambio constante e impredecible. Al no prometernos una meta o final al que llegar, nos arrastran a los riesgos del devenir donde todo puede estar en juego. Esto no es siempre emancipador, hay seguridades que no queremos perder. Podemos pensarlo con el ejemplo de que hay personas que no queremos perder. Asumir el devenir, y hacerlo alegremente como nos propone Nietzsche, no es una tarea agradable que convierte la vida en una agradable obra de arte, hay posibilidades que no queremos recorrer. Participar del ritmo de la vida es siempre doloroso y no eludir ese dolor es parte de la tarea del artista. Las obras que nos exponen a ello, que reconocen no ofrecer ningún consuelo ni seguridad pueden resultar insoportables. Es cierto que no nos someten a ese chantaje y a esa culpa de la que nos habla Rampérez. Pero abrazar la incertidumbre y la incomodidad no es una liberación ni un consuelo. De hecho lo que resulta casi imposible es "decir sí" con alegría a las implicaciones que acarrea la creación de explícitas ficciones disolventes. Pero no hay chantaje, no se puede chantajear a los participantes en una obra de explícita ficción. La comunidad debe transformar la obra, traicionarla o encerrarla para poder convivir con ella, para que juegue a su favor como explícita ficción estructurante.

Con la ayuda de Nietzsche intentamos imaginar un artista que trabaja con el azar y el sinsentido de la vida, y que desde esa experiencia, sin negarla, crea una obra artística hasta hacer del azar algo disfrutable y querido.

### 3.3.2. EL ARTE Y LA FIESTA.

Del estado de embriaguez a la fiesta<sup>188</sup>.

Resumimos brevemente el recorrido que llevamos hasta ahora para poder presentar la metáfora de la fiesta: El artista, si transparenta la voluntad de poder tiene que traer (facilitar) la misma experiencia para él y para el observador. Pero esta forma de expresarnos es ya "pre-nietzscheana", porque precisamente el estado de embriaguez acaba con el sujeto, el artista, el objeto y el espectador. Si la experiencia para ambos es la experimentación de la embriaguez, no tiene sentido intentar diferenciarlos. El arte como medio para provocar la embriaguez no puede ser por tanto la fosilización del estado de embriaguez del artista en una obra eterna, sino que debe promover este estado también en "el artista antes conocido como espectador" que juega con ella. Con la obra de arte no se puede mantener una relación meramente contemplativa, no-creadora, o no "veremos" nada. Debido a esa disolución de límites, el espectador se convierte también en artista. Ahora los fragmentos en los que Nietzsche habla de la fiesta cobran especial relevancia, pues es en la fiesta (y no en el espectáculo) donde todos participan de la acción de la obra.

De entre los más influyentes intérpretes de Nietzsche Heidegger es uno de los primeros que repara en uno de los fragmentos póstumos que contiene la palabra fiesta. El fragmento estaba recogido en el libro "ilegítimo" *La voluntad de poder* y él lo cita en la introducción a las

---

<sup>188</sup> Para un mayor desarrollo de esta cuestión puede consultarse el artículo: Buñuel, D. «La metáfora de la fiesta en Nietzsche». *Escritura e Imagen* 15, 2019, pp. 9-27.

clases del curso que dedica a este autor en 1936: "El pensamiento abstracto es para muchos una fatiga; para mí, en los buenos días, una fiesta y una embriaguez"<sup>189</sup>. Pero apenas dedica unas líneas a esta palabra en la introducción y no tiene mayor recorrido en sus textos centrados en Nietzsche.

Estamos de acuerdo con Cadús cuando analiza que las ciencias humanas han focalizado su atención en aquellas fiestas que refuerzan una comunidad o se pueden encajar en un modelo de "economía cultural"<sup>190</sup>. Ese tratamiento de la fiesta es el más común, y es lógico que se aplique también en un contexto nietzscheano: La auto-afirmación de la comunidad a través de sus fiestas, la fiesta como expresión del *ethos* de una comunidad.

La idea de la fiesta que queremos desarrollar a partir de unos pocos fragmentos de Nietzsche no está relacionada con el fortalecimiento de los lazos comunitarios en una celebración. Esta metáfora no se plantea como la fiesta concreta de un grupo humano, Nietzsche tampoco lo hace así en sus fragmentos. Se trata en este caso de una metáfora que, sin pretensiones de representar una realidad concreta, hable de la participación en la obra de arte. Queremos proponer la idea de la posibilidad de compartir una experiencia fisiológica, que en cada cuerpo se va a

---

<sup>189</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. op. cit. p. 19

<sup>190</sup> "Quizá los compromisos de la antropología, de la sociología, en suma, de las ciencias humanas con la promoción de una imagen del mundo, explique en parte que el fenómeno festivo relevante por excelencia haya sido y sea, como decíamos al principio, el de la fiesta sacra o lo que para el caso es lo mismo, la fiesta y la orgía pagana. Tanto en una como en otra el esenciarse de lo festivo en el modo de la celebración refiere a un *ethos*, a una comunidad histórica y a una didáctica paralela a la disciplinar, en fin, a cierto servicio ajustable dentro de los parámetros de una economía cultural." Cadús, R. «Fiestas del pensar (Sobre dos Nietzsche y quiénes nosotros)», *Páginas de Filosofía*, N°7, (V), Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, 1998, p. 65.

manifestar de maneras diferentes, pero sin dar lugar a una comunidad ni reforzar una comunidad preexistente. La particularidad de la fiesta así entendida creemos que tiene interés porque nos serviría para evitar los lugares comunes con los que hasta ahora se ha planteado. Como veremos, según esta interpretación toda buena obra de arte debe ser una fiesta<sup>191</sup>.

“Algún día tiene que desaparecer el arte de los artistas, disuelto por completo en el afán festivo de la humanidad: el artista ermitaño y el que expone su obra desaparecerán: en primera línea estarán entonces aquellos que inventen en pro de la fiesta y la alegría”<sup>192</sup>

El arte de los artistas desaparecería en una gran fiesta, se compartiría horizontalmente el estado creativo en el cuerpo, los cuerpos reverberarían en la fiesta donde las jerarquías no podrían pasar de meros juegos efímeros dentro de una obra de arte. La fiesta como el estado de embriaguez se sostendría durante un tiempo limitado. La clásica dualidad artista/espectador ya no se sostendría pues el afán festivo se introduciría en todos los cuerpos por igual, generando respuestas y creaciones singulares en cada caso. Pero si la entrada en la fiesta (como en la obra de

---

<sup>191</sup> La palabra original en alemán es *fest*, que ha sido traducida por Juan Luis Verma y Joan B. Llinares en los fragmentos póstumos de Nietzsche de Tecnos como “fiesta” y también en el *Nietzsche* de Heidegger editado por Ariel cuya traducción también es de Juan Luis Verma. Es una traducción con la que estamos de acuerdo teniendo en cuenta el contexto histórico, pues quizá actualmente para hablar de este tipo de fiestas informales en alemán se utilizaría el anglicismo *party*. Hoy *fest* sonaría a palabra “antigua” en alemán (como “festejo” en castellano), pero no a finales del S.XIX.

<sup>192</sup> FP II. Principio de 1880. 1[81]. op. cit. p. 500.

arte) es libre, no hay chantaje posible (como ya hemos comentado) para obligar a alguien a participar en una ficción que se transparenta como ficción. De esta disolución de jerarquías eternas es de lo que habla Nietzsche cuando utiliza la idea de la fiesta, quizá con esta imagen podemos entender el aspecto del proceso de transvaluación.

“Frente al arte de las obras de arte quiero enseñar otro arte más elevado: el de la invención de las fiestas.”<sup>193</sup>

Nótese como habla de invención cuando se refiere a la fiesta, algo que una comunidad nunca podría asumir. La comunidad se genera alrededor de una revelación de verdad mientras que la fiesta se inventa. Y que Nietzsche diga que esta es la forma más elevada que puede adquirir una obra de arte creemos que evidencia el tipo de obra por la que él apuesta. Si el estado de embriaguez del artista ponía en riesgo la concepción del sujeto y desplazaba la voz del rebaño introducida en cada cuerpo, la fiesta puede entenderse como ese mismo efecto pero reproducido en varios cuerpos simultáneamente. Se trata por tanto de una interpretación de la fiesta completamente contraria a la tradicional, en este caso una comunidad se disuelve cuando participa en una fiesta. La idea de la fiesta imposibilita el nihilismo de la “voluntad de verdad” que para Nietzsche es el ideal ascético que comparten desde la metafísica a la ciencia pasando por el cristianismo y que siempre ha congregado a las comunidades.

---

<sup>193</sup> FP II. Primavera - otoño de 1881. 11 [170]. op. cit. p. 795

"Lo que ha sido corrompido por el mal uso que ha hecho de ello la iglesia:

[...]

4) las fiestas. Hay que ser muy basto para no sentir la presencia de cristianos y valores cristianos como una presión bajo la cual se va al diablo todo ánimo festivo. En la fiesta están incluidos: orgullo, insolencia, alborozo; la bufonería; la burla de todo tipo de seriedad y corrección; un divino decir sí a uno mismo por plenitud y perfección animal - todos estados a los que el cristiano no puede honradamente decir sí.

La fiesta es paganismo par excellence."<sup>194</sup>

No son muchas más las veces que aparece la fiesta con este tratamiento dentro de la obra nietzscheana. La interpretación que defendemos no se argumenta cuantitativamente sino que la proponemos a partir de unos pocos fragmentos que consideramos cualitativamente importantes.

Hay que insistir siempre en la importancia del carácter efímero del estado de embriaguez, de cómo este se manifiesta en cada fisiología de forma diferente permitiendo la aparición de la diferencia. También que es fundamental la explícita ficción de la obra de arte porque si una obra no está en juego y se presenta como intocable, es cuestión de tiempo que se sacralice, se convierta en refugio, comunidad, verdad, Dios. La repetición eterna que

---

<sup>194</sup> FP IV. Otoño de 1887. 10 [165]. op.cit. p. 352

buscan los rituales con los que las comunidades pretenden asegurar su esencia y su trascendencia son, desde la óptica nietzscheana, opuestos a la fiesta, son estrategias que niegan la vida.

La fiesta se distinguiría por no aportar ninguna seguridad identitaria o promesa de futuro. Como una obra de arte pondría a prueba a sus participantes, que si buscan Dioses, almas o esencias, serán desesperanzados en un juego donde nada se toma demasiado en serio. Para la fiesta es indispensable: "la bufonería; la burla de todo tipo de seriedad y corrección". Se trata de una obra de arte que juega, critica, parodia y dinamita toda comunidad, toda moral. Aquello que se posiciona en el centro para dar lugar a la fiesta es una obra de explícita ficción disolvente, mientras la comunidad se genera alrededor de una supuesta revelación de verdad. Contrariamente a las promesas de las comunidades, la filosofía de Nietzsche no pretende alcanzar un estado ideal de igualdad y fraternidad sin tensiones, sin oprimidos y opresores, señores y esclavos. Lo que se produce en una fiesta es un vaciamiento de todas estas categorías convirtiéndolas en obras de arte injustificables, de manera que el papel asumido por los participantes en la fiesta sea siempre performativo, un juego efímero sin fundamentación. Nada estaría dado de una vez y para siempre, que es lo propio de las esencias, las identidades, las verdades, etc. Las oposiciones artista/espectador, sujeto/objeto, opresor/oprimido, y otras tantas posibles, no se resuelven, las tensiones no se pacifican sino que se vacían. Son categorías performativas posibles dentro de la fiesta, como los personajes de una obra de teatro. Esta idea la sintetiza con acierto Koch cuando dice:

“Sin embargo, el problema es más complejo que sencillamente rechazar la antigua moral de esclavo y su forma secular y democrática. Si la vida debe ser vista desde una óptica estética en lugar de desde una óptica moral, y arte y vida dependen de la ilusión, entonces ese aspecto de la vida llamado lo político también debe ser ilusorio. A falta de «verdad» la política debe operar bajo presuposiciones. Estas presuposiciones tienen su origen en el sueño apolíneo, la voluntad de construir, no en ninguna verdad esencial sobre el mundo o los seres humanos.

Solo una vez confrontada con Dionisos la ilusión se revela y la fundación para estructuras fijas es destruida. La crítica epistemológica de Nietzsche lleva a una negación de todas las afirmaciones de validez fundacional. El carácter del mundo es anárquico, sin forma esencial o teleología específica. Por tanto, las ilusiones mediante las que vivimos son todas transitorias y efímeras.”<sup>195</sup>

Aunque Koch mantiene la dualidad apolo/Dionisos, estamos de acuerdo con sus argumentos, y siguiéndole, pensamos que la fiesta es una metáfora que recoge el carácter ilusorio de una política que asume la crítica epistémica nietzscheana. Si en el centro de la fiesta hay una obra de arte (explícita ficción disolvente) y los artistas deciden participar en ella, entonces la entrada es libre porque, a diferencia de la moral, la obra de arte no puede imponerse, aunque dentro de ella todo rol sea posible, ya sea de

---

<sup>195</sup> Koch, A. «Dionysian Politics» (la traducción es nuestra), En, J, Moore (ed.), *I'm not a man, I'm dynamite*. New York, Autonomedia, 2004, p.50.



“señor” o “esclavo” (que como decimos están ahora desencionalizados) en infinitas variaciones y complejidades. No se puede practicar la amenaza comunitaria de expulsar a un participante. Uno no perdería su identidad cuando se termina la fiesta. Al participar se entra en conexión con el devenir y mediante esa experiencia la identidad se da por perdida. Con esto no pretendemos evitar el dolor sino convivir con esa herida abierta del cambio permanente. Lo que se mantiene siempre idéntico a sí mismo son ideas creadas desde el resentimiento que se imponen en el individuo a través de la moral de rebaño.

El contacto con el devenir, con la pérdida de seguridades como las que nos puede aportar una comunidad o una identidad no es una liberación meramente placentera. El difícil reto que nos propone Nietzsche es el de “decir sí” al devenir, una propuesta extremista difícil de imaginar. Quizá el paso entre obras de arte, entre fiestas, de un papel performativo a otro sin centro, sea disfrutable, pero Nietzsche nunca propone que siguiendo sus ideas se evada el sufrimiento, se trata de abrazarlo como una parte más de la vida, decir sí a la vida implica decir sí también al sufrimiento y a la muerte.

Nietzsche caracteriza la embriaguez como un estado en el que se es sensible a matices y diferencias que en los estados normales del cuerpo se contemplaban como casos iguales. Sin las coordenadas morales de que provee la comunidad, siendo sensible ahora a todas las diferencias, el sujeto se deshace y se pierde en ellas, lo que puede resultar doloroso. Si el sujeto no encuentra iguales no es capaz de valorarse<sup>196</sup> o de calcular. Esta idea la recoge

---

<sup>196</sup> “El «esclavo» es una fuerza negativa y reactiva. Se somete a otros por envidia y odio, y es en relación a ellos como se define a sí mismo. Lleno de resentimiento y culpa, solo existe a través de la atención y el juicio de otros”. Colson, D. «Nietzsche and the

también Vattimo, ayudándonos a entender que en la filosofía nietzschiana, sujeto y comunidad no son separables:

“La comunidad ofrece seguridad y estabilidad de sentido pero el individuo sacrifica lo que para Nietzsche sería lo mejor de sí mismo, su singularidad, anormalidad, monstruosidad, rareza, deformidad. «Dios son todas las formas de tranquilizarnos opresivamente y de subordinarnos como individuos a las exigencias de la ratio.»”<sup>197</sup>

En la fiesta los papeles se interpretan para parecer algo durante un tiempo limitado. Fuera de la fiesta tampoco se experimenta la soledad de forma pura porque nada se da de forma pura desde la óptica nietzschiana. Estamos recorridos siempre por materiales de obras de arte, también por los de

---

Libertarian Worker's movement» (la traducción es nuestra). En. J, Moore (ed.) *I'm not a man, I'm dynamite*, op. cit. p. 15.

<sup>197</sup> Vattimo, G. *El sujeto y la máscara*. op. cit. p. 253.

Centrándose en cómo la comunidad siempre elimina las diferencias de los cuerpos Laura Quintana en su artículo “*Siempre eres otro: Nietzsche y la alteridad de la vida*” hace una profunda recopilación de citas de *La Ciencia Jovial* en las que Nietzsche trabaja esta idea:

“De ahí que las leyes de una comunidad tiendan a “delatar lo extraño, raro, terrible, extranjero”; o el “miedo a la incorporación de lo ajeno” (ver GC 43). Todo esto, como se entrevé, está ligado al impulso, menos antiguo, de la “moral de rebaño”, el cual precisamente, en palabras de Nietzsche, “alecciona al individuo a ser una función del rebaño y a asignarse un valor sólo como tal función” (GC 116). En contraste, el politeísmo “enseñaba una multiplicidad de normas” y por ende en él “estaba prefigurada la libertad del espíritu y la multiplicidad de espíritu de los hombres” (GC 143). De esta forma Nietzsche valora positivamente las interpretaciones que reconocen como posibles una multiplicidad de modos de ser, de formas de vida, y que posibilitan que los individuos desplieguen una existencia singular asumiendo la pluralidad de fuerzas instintivas que los atraviesan y con esto el carácter fluido, dinámico de la sociedad.” Quintana, L. «Siempre eres otro. Nietzsche y la alteridad de la vida». En Vanessa Lemm (ed.) *Nietzsche y el devenir de la vida*. México D.F. Fondo de Cultura Económica. p. 260.

diferentes comunidades. Nietzsche aun pareciendo un solitario estaba pendiente de su correspondencia, de los cambios que se producían en la Europa de su época, también, a su pesar, de su familia. Con esto queremos decir que nunca se abandonan completamente las fiestas, las comunidades, las verdades o las obras de arte. Lo que pretende Nietzsche es que sean materiales con los que se pueda jugar. La participación en fiestas aligera el peso de todo aquello que nos conforma. Es por ello más desesperante pues nos obliga a ver caer y a rehacer nuestros valores una y otra vez. La transvaloración de los valores no se realiza una vez y para siempre porque solo se han transvalorado realmente si no se los pretende construir como verdades que se mantengan en pie sino como obras de arte dispuestas a dinamitarse a ellas mismas. Insistimos en que solo si la fiesta es efímera<sup>198</sup> no se enquistará en forma de comunidad.

En la fiesta hay un centro, pero el centro es una obra de explícita ficción disolvente. El centro no puede ser sagrado, como obra de arte advierte a los participantes de que es una ficción. Por ese motivo no conecta a los participantes con lo trascendente, es más, imposibilita toda ilusión de trascendencia. La fiesta nos permitiría vivir la vida como una explícita ficción disolvente y hemos caracterizado a esas obras como las formas autocríticas que transparentan su propio engaño. Por tanto, para vivir la

---

<sup>198</sup> A este respecto podemos citar un artículo de Galiazo y remarcar el uso que hace de la palabra "provisorias". Nuestra diferencia, como se puede advertir, es que hemos abandonado el uso de la palabra "comunidad" y optamos por la imagen de la fiesta ya que interpretamos que para Nietzsche las comunidades siempre están fundadas en una verdad: "Quizás un día futuro los aeronautas del espíritu levanten vuelo hacia el horizonte y logren por fin organizarse en asociaciones provisorias pero igualmente reales y válidas, quizás ese día consigan la fortaleza de afirmar, sostener y defender un sueño comunitario sabiendo que no es más que eso." Galiazo, E. «Por una nueva fábula de lo viviente. Escritura, música y animalidad en Nietzsche» En *Nietzsche y el devenir de la vida*. op. cit. p. 228.

vida como explícita ficción disolvente tenemos que estar dispuestos a asumir que nuestras construcciones se van a derrumbar y no experimentar el derrumbe como un dolor que malogra la vida, sino indiferenciarlo del proceso de creación como hacen los niños con sus juegos de construcciones<sup>199</sup>. No hay que albergar la esperanza de alcanzar formas que se mantengan inalteradas para siempre. Cuando el juguete pasa del suelo a la vitrina estamos ante la muerte de la infancia.

En resumen, la imagen que queremos asociar con la fiesta tiene dos características irreconciliables con cualquier comunidad: su duración efímera y su transparencia artística. La palabra fiesta siempre se ha utilizado para referirse a un momento de condensación comunitaria en la que el *ethos* de un pueblo se expresaría de manera exacerbada<sup>200</sup>. Las fiestas "sociológicas" (usamos esta expresión para distinguirlas de las nietzscheanas) son cíclicas, se repiten en el tiempo y la comunidad procura mantenerlas inalteradas; salvaguardan las tradiciones y la identidad de la comunidad.

Es importante insistir en que, de la misma manera que no juzgamos las obras de arte como "errores o aciertos", tampoco debemos hacerlo con las fiestas. Con esto queremos explicar que la imagen de fiesta que manejamos es

---

<sup>199</sup> "El niño es inocencia y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que gira por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí." Za. De las tres transformaciones. OC IV. op. cit. p. 84.

<sup>200</sup> Ese es el modo en el que Gadamer trabaja el concepto cuando dice: "Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa". GADAMER, H-G. *La actualidad de lo bello*. (trad. Antonio Gómez Ramos). Barcelona, Paidós, 1991. p. 99. Nótese lo absolutamente alejados que estamos de este planteamiento, nuestra imagen de la fiesta que disuelve comunidades ha sido configurada precisamente para saltar por encima de los caminos sin salida a los que (consideramos) nos llevaban ideas como estas.

injustificable, no tiene una fundamentación y no se puede explicar con ejemplos que deban intentar repetirse de forma idéntica. Las obras de arte no pretenden que las obras futuras acepten y se sometan a sus decisiones estéticas para replicarse eternamente. Lo que buscan es inspirar nuevas obras, espolear la capacidad creativa y sacar del lugar seguro a aquel que pretenda ser mero espectador para atraerlo al peligroso campo de la creación. En ese sentido la insubordinación<sup>201</sup> es lo más necesario para la fiesta, para no crear la ilusión de que se puede contemplar, pues esa ilusión nos devuelve a la idea de verdad y de comunidad. Debemos practicar una insubordinación "sin contemplaciones"<sup>202</sup>.

Al caer cada fiesta nos encontraremos como cuando Zaratustra se separa de sus discípulos.

"¡Ahora me voy solo, discípulos! ¡También vosotros continuad solos! Así lo quiero yo.

En verdad, yo os aconsejo: ¡apartaos de mí y guardaos de Zaratustra! Y mejor aún: ¡avergonzaos de él! Tal vez os haya engañado. El hombre del conocimiento no sólo debe amar a sus enemigos, sino que también debe poder odiar a sus amigos.

---

<sup>201</sup> "Supérate a ti mismo aún en tu prójimo: ¡y un derecho que puedas robar, no deberías permitir que te lo den!". Za. De las tablas viejas y nuevas. 4. OC IV. op. cit. p. 195.

"Todo lo que es otorgado ya está desactivado políticamente, ya porta el virus de la sumisión, de la libertad concedida". Vidarte, P. *Ética marica*. Barcelona, Egales, 2007. p. 33

<sup>202</sup> La expresión ha sido inspirada por la obra de arte *Sin Contemplaciones* de 2017 del artista Joaquín Ivars.

Mal se paga a un maestro cuando uno sigue siendo siempre su discípulo. ¿Y por qué no habríais de deshojar mi corona?

Vosotros me veneráis; pero, ¿qué pasaría si vuestra veneración, un día, se desmoronase? ¡Cuidaos de no morir aplastados por una estatua!"<sup>203</sup>

Salir de la comunidad y entrar en la fiesta es quizá más de lo exigible a un humano. Pues abandonar totalmente la fe en la posibilidad de conocer, desterrar toda esperanza en la existencia de la verdad, sentir dolor y no responderle con resentimiento ni fantasías de justicia transmundana, parece una tarea difícilmente abordable para un humano. Habría que imaginar un ultrahumano para celebrar sin rencor el devenir. La fiesta, la vida dentro de explícitas ficciones con fecha de caducidad cuyo colapso para el artista no resulte traumático sino gozoso como para el niño que juega, puede ser exigir demasiado pero "hay que imaginarse a Sísifo feliz"<sup>204</sup>.

"Compañeros de creación busca Zaratustra. Amigos que cosechen y festejen con él es lo que busca Zaratustra: ¿qué tiene él que ver con rebaños y pastores! [...]

---

<sup>203</sup> Za. De la virtud que hace regalos. 3. OC IV. op. cit. p. 117.

<sup>204</sup> Camus, A. *El mito de Sísifo*. (trad. Benítez, E.). Madrid, Alianza, 2016, p. 156.

Quiero unirme a los creadores, a los recolectores,  
a los festejadores: quiero enseñarles todas las  
escaleras que llevan al superhombre.”<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> Za. Prólogo de Zaratustra. 9. OC IV. op. cit. p. 80. Nótese cómo esos amigos que busca Zaratustra, que son creadores y festejadores, son opuestos a pastores y rebaños, y cuando Zaratustra fantasea con encontrarlos piensa en compartir con ellos su idea del ultrahumano.

## CAPÍTULO 4: MÚSICA

### INTRODUCCIÓN

Este último capítulo quiere conectar la tesis escrita y la obra anexa a ella, pero encadenarlas. El texto navega sobre una metáfora y es bombardeado con diferentes tipos de obras de arte. Pero estos otros lenguajes no nos desvían de la cuestión que trata la tesis, y si entendemos que la filosofía de Nietzsche niega que exista un fondo diferenciable de la superficie, tampoco nos sirven para profundizar en ella. Nuestra intención es que ninguno de los dos lenguajes se establezca con demasiada dureza, que ninguno nos aporte demasiada seguridad y termine encerrándonos. Buscamos con ello elaborar una filosofía inestable, múltiple y sin esperanza.

La metáfora que utilizamos es la de las sirenas de la mitología griega que aparecen en la *Odisea* y las *Argonáuticas*. Los personajes nos evocarán diferentes actitudes frente a la división que se establece entre el mundo de los hombres y el de las sirenas.

Posteriormente sumamos los cantos de otros músicos para hacer más compleja la dicotomía, y de esta manera, forzar su disolución. Analizamos todos los condicionamientos que hay también en el momento de la creación artística, lo que debería advertirnos de lo poco fundada que está nuestra creencia en la libertad creativa del artista (y el sometimiento del científico a la "verdad"). En ese momento se introducen también imágenes, obras de arte que parecen mostrar de forma explícita las leyes y limitaciones que las forman.



Para defender por qué es tan importante convivir con la inestabilidad en cualquier lenguaje que utilicemos y cuidarnos de no caer de la estética a la moral, ponemos un ejemplo: el catastrófico resultado que tuvo (y quizá este peligro siga latente todavía) convertir la obra de arte nietzscheana "ultrahumano" en prescripción moral con la que juzgar a los humanos. Partiendo de ese ejemplo justificamos que nuestra relación con la obra de Nietzsche tenía que plantearse desde varios lenguajes simultáneamente.

#### 4.1. METÁFORA, TESIS

Este capítulo disuelve límites entre la tesis y la obra de arte que la acompaña (para Nietzsche quizá se trataría de dos obras de arte que obedecen a diferentes leyes). Nos servimos de una metáfora para hacerlo, y aunque parezca que una metáfora es siempre una desviación, lo hacemos porque creemos que este desplazamiento ayuda a pensar mejor, es clarificador aunque interponga un velo. Vamos a recurrir a las sirenas de la mitología griega porque nos ayudan a pensar el problema de la diferenciación entre dos lenguajes.

El episodio de las sirenas y su irresistible canto aparece tanto en la Odisea como en las Argonáuticas, ambas obras fundacionales de la cultura occidental<sup>206</sup>. Lo escogemos porque nos provee de materiales útiles para pensar la difícil convivencia de los dos lenguajes que intentamos manejar en esta tesis.

---

<sup>206</sup> Para recoger información sobre las apariciones de las sirenas en estas obras ha sido de gran utilidad el artículo de BRIOSO, M. «Las sirenas en la épica griega: De homero a las argonáuticas órficas», *Habis* 44 (2013), Universidad de Sevilla. pp. 43-59

El encuentro con las sirenas plantea una cuestión que atraviesa toda la cultura occidental: el peligro de la libertad a partir de dos mundos claramente divididos y enfrentados. De un lado lo salvaje y libre, de otro lo reglado y encadenado. Jasón, Ulises, y sus respectivas tripulaciones, viven incidentes con las sirenas que mantienen paralelismos. Nos interesa la contraposición que se establece en ambas historias entre la continuidad del viaje y los cantos de sirena. Las aventuras se ven comprometidas porque los miembros de la tripulación son tentados a dejarse arrastrar por un canto no-humano que los arrancaría de la comunidad de los hombres para siempre.

Circe advierte a Ulises:

"Lo primero que encuentres en tu ruta serán las Sirenas, que a los hombres hechizan venidos allá. Quién incauto se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso el país de sus padres verá ni a la esposa querida ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma. Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos y de cuerpos marchitos con piel agostada."<sup>207</sup>

En las Argonáuticas se dice:

"Siempre al acecho desde una atalaya de buen puerto, ¡cuántas veces ya arrebataron a muchos del dulce regreso, consumiéndolos de languidez! Sin reparo

---

<sup>207</sup> HOMERO, *La Odisea* (trad. J.M. Pabón), Canto XII. Ss 39. Gredos, Madrid, 1982.



también para éstos emitieron de sus bocas una voz de lirio.”<sup>208</sup>

La seducción del canto de las sirenas es una amenaza para que prosiga el viaje y la tripulación regrese a casa. Para resistir al canto se llevan a cabo estrategias diferentes en cada uno de los libros. La de Ulises es taponar los oídos de los marineros con cera y atarse al mástil del barco, la de Orfeo consiste en enfrentar su música al canto de las sirenas, una música que mantenga a los marineros “atados” a su comunidad humana. La división es en ambos casos la misma: de un lado el canto salvaje de las mujeres-pájaro, al otro las ataduras de la comunidad, ya sean las cuerdas de Ulises o la música de Orfeo.

Con sus alas de pájaro y sus cantos, las sirenas “parecen” libres, al margen de la sociedad y del “sonido humanamente organizado”<sup>209</sup>. Los marineros, si fueran seducidos por su canto abandonarían sus deberes, su mundo. No regresarían a casa, el lugar seguro donde deben acabar las aventuras de los hombres. No sabemos con precisión cómo funciona el canto de las sirenas, no tiene importancia el canto sino la división que establece. Parece que los marineros estarían dispuestos a sacrificar su humanidad por escucharlo, que les retrotrae a un estado animal.

“El hombre es el único animal que habla, pero no es el único que canta, en el canto -como en el llanto-, el hombre pierde su “diferencia específica” y se comunica

---

<sup>208</sup> APOLONIO de Rodas. *Argonáuticas* (trad. Mariano Valverde). Canto IV. Ss 900. Gredos, Madrid, 2000.

<sup>209</sup> Expresión que tomamos de BLACKING, J. *¿Hay música en el hombre?.* Alianza. Madrid. 2015

con su propio pasado inmemorial en la declaración vocal de sus dolores y placeres; paradójicamente, su expresión más íntima es también la más común, la que más ensancha su comunidad, la que le permite entenderse no entendiéndose con los pájaros a través de la música.”<sup>210</sup>

Estas divisiones dicotómicas crean idealizaciones extremas a un lado y al otro: Naturaleza/cultura, alas/cadenas. Esa división fracciona nuestro mundo, de un lado los que se sientan, obedecen y reman juntos para alcanzar sus metas aunque sea con los oídos tapados. De otro los que se levantan y se disipan haciendo fracasar todas las metas. De hecho uno de los marineros de la nave Argos salta al mar al encuentro de las sirenas<sup>211</sup>.

“Pero, aun así, el noble hijo de Teleonte, Butes, el único entre sus compañeros, se adelantó y de su pulido banco saltó al mar, fascinado en su ánimo por la armoniosa voz de las Sirenas.”<sup>212</sup>

Butes no alcanza la orilla y es rescatado por la Diosa Cipris, pero apostar por “la opción Butes”, es decir, lanzarse al mar seducido por lo salvaje y abandonar las

---

<sup>210</sup> PARDO, J. *Estética de lo peor*. Pasos perdidos, Madrid, 2016. p. 262.

<sup>211</sup> Pascal Quignard dedica un libro al personaje (interpretamos que toma partido a su favor) y trata este problema en: QUIGNARD, P. *Butes*. Sexto piso. 2011. Madrid.

<sup>212</sup> APOLONIO de Rodas. *Argonáuticas* (trad. Mariano Valverde). Canto IV. 912. op. cit.



cadenas de la comunidad humana, sigue manteniendo intacta la división.

Esta tesis y la obra musical que la acompaña no son una apología de Butes, no nos basta con darle la vuelta a la dicotomía. No pretendemos insinuar que la "verdadera" tesis en Bellas Artes es la obra anexa a la tesis y que la tesis escrita es una traición al arte. Precisamente para problematizar la división y no hacer una mala inversión, introducimos, aunque sea desde una isla cercana, otros cantos. La alusión a las mujeres-pájaro nos recuerda unos incómodos versos de Bob Dylan que ponen en duda si la división entre los dos mundos es posible.

Ah, my friends from the prison, they ask unto me  
«How good, how good does it feel to be free?»  
And I answer them most mysteriously  
«Are birds free from the chains of the skyway?»<sup>213</sup>

Dylan pregunta si son realmente tan libres los pájaros como nos gustaría creer. Es más, es tan retorcido que la situación que nos dibuja en la canción es la siguiente: cuando sus amigos en la cárcel le preguntan "cómo se siente ser libre", la respuesta "misteriosa" que les da es otra pregunta: "¿son libres los pájaros de las cadenas del cielo?". Parece la cruel respuesta de alguien que tiene en mente las palabras de Zaratustra: "¿Libre de qué? ¿Que le importa eso a Zaratustra! Pero tu mirada debe anunciarme con claridad: ¿libre para qué?"<sup>214</sup>. Dylan y Zaratustra (o Nietzsche) solo tienen palabras incómodas para nuestros

---

<sup>213</sup> DYLAN, B. Ballad in plain D. Another side of Bob Dylan. Columbia. 1964.

<sup>214</sup> Za. Del camino del creador. OC IV. op. cit. p. 107.



oídos, nos dicen lo que no queremos oír. Nos recuerdan que en ningún lugar vamos a experimentar una seguridad total o una libertad salvaje. Nos boicotean esa imagen poética de pájaros que vuelan libremente en el cielo<sup>215</sup>, y nos advierten de que esa idealización oculta los vuelos en formación, los condicionamientos atmosféricos, las rutas migratorias que se recorren durante siglos sin ser cuestionadas, las obligaciones para con los polluelos y otras muchas restricciones que mantienen a los pájaros "encadenados al cielo".

Nietzsche, al atacar la división dicotómica, dinamita también nuestro sueño de la evasión total, no hay escapatoria ni saltando al océano junto a Butes. No podemos darnos un paseo por el lado salvaje<sup>216</sup> y después volver a la normalidad.

Así nos gustaría que fuese nuestra estancia con las sirenas y las obras de arte, solo un paseo para salir de la monotonía del hogar seguro. Solo hemos creado parques temáticos para la evasión momentánea que mantienen a salvo la división. Si Nietzsche disuelve la división, volver a casa es tan peligroso como la isla de las sirenas, la isla de las sirenas, tan segura como regresar a casa. Un disco de rock and roll tan científico como una tesis, una tesis

---

<sup>215</sup> Lo mismo sucede con la oveja de la que habla Nietzsche en la introducción a la segunda intempestiva a la que el hombre envidia pese a que vive "día tras día, atado a muy poca distancia con su placer y desplacer a la estaca del momento y, por ello, sin melancolía ni hastío". HL. OC I. op. cit. p. 707.

<sup>216</sup> "She says, hey baby, take a walk on the wild side

Said, hey babe, take a walk on the wild side

And the colored girls go

Doo doo doo doo doo".

REED, L. Walk on the wild side. Transformer. RCA. 1972.

tan desenfadada como un disco de rock and roll. No es posible tomar exclusivamente un camino u otro, se caminan ambos a la vez siempre.

Circe advierte a Ulises que las playas de la isla están llenas de huesos de los que quedaron atrapados y murieron allí ¿No lo están también los cementerios de las ciudades? No queda claro en el texto que los marineros sean asesinados por las sirenas y su canto solo sea un reclamo de caza, bien puede ser que mueran allí por causas naturales después de muchos años, atrapados por la música. ¿Y en Ítaca no hay música? ¿O es que hay que vivir siempre con los oídos taponados para no correr riesgos?

La libertad de forma pura nunca se da, no se escapa de todas las cárceles ni todas nuestras libertades se pierden dentro de ellas. En la obra de arte no perdemos toda la pesadez por un exceso de libertad. Cuando componemos música hay normas y tradiciones que hemos aprendido y las arrastramos incluso para infringirlas. Liberados de toda norma ¿qué tocaríamos? Toda obra de arte está sujeta a unas normas y no todas se las ha dado a sí misma. Es imposible imaginar tal obra de arte.



Cornelis Norbertus Gysbrechts, C. El reverso de un cuadro enmarcado. 1668.

Precisamente la explicitación de esas normas comunitariamente impuestas con las que juegan las obras de arte es el objeto de esta obra de Gysbrechts. Se trata de un cuadro que obedece las leyes, porque lo que tenemos no es un cuadro dado la vuelta (lo que habría resultado inadmisibile para la comunidad) sino la representación bidimensional según los cánones de la pintura de su época de un cuadro dado la vuelta, la exposición impúdica de lo que sostiene la mentira, tratada desde el sometimiento a la ley.

Lo interpretamos como un ejercicio extremo de rebeldía desde dentro de la "cárcel". Si en esta ocasión vemos lo que siempre permanece oculto de un cuadro, la parte de atrás, podemos imaginar a Cornelis al otro lado, pintando el cuadro que, esta vez, no vemos. Podemos jugar a imaginarnos que se trata de la nota de un preso que dice: "me tienen encerrado tras estos muros que nunca se ven".



No creemos que se trate estrictamente de un trampantojo, sino más bien de un "revuelveojo" o un "retuerceojo". Porque no es una trampa, o sí lo es, pero explicita el engaño de tal manera que el que cae recibe una llave con la que escapar de ella y de todas las trampas que son los cuadros. Porque ¿qué representación no es un trampantojo, o si lo preferimos, un "trampamente"?

Cornelis evidencia que no es libre de hacer lo que quiera, ni de pintar con cualquier estilo, que en el fondo y en la superficie (por delante y por detrás del cuadro) hay unos condicionantes que él no ha elegido y de los que no puede escapar. Las supuestas situaciones de libertad total son invenciones ridículas. Aunque alcanzásemos una situación de libertad ideal, esta no tendría sentido, nunca podríamos experimentarla. Para "ver" la obra nosotros también somos presos de las normas que conforman nuestra mirada, con ellas interpretamos. No podemos más que interpretar el mundo. La filosofía de Nietzsche nos enfrenta a la idea de que no podemos escapar de nuestra capacidad creativa y que esta está siempre condicionada. ¿Qué dice de nosotros querer evadirnos en todo momento de nuestra obra de arte, odiarnos como artistas y soñar con ser receptores objetivos de la vida? Aspiramos a lo imposible, cuando además el imposible conocimiento de la verdad objetiva nos dejaría sin libertad y no podríamos más que obedecer mecánicamente. Así comprendemos que nuestro verdadero deseo no es conocer, es poder actuar con la conciencia tranquila, convenciéndonos a nosotros mismos de que obedecíamos al poder superior de la verdad. Con este deseo ya estamos introduciendo la creencia de que la vida tiene una realidad objetiva y que nosotros, por la maldición de vivir en nuestros cuerpos, nos vemos condenados a interpretarla. Nietzsche niega esta lógica,



para él todo en la vida se mueve en el plano de la apariencia, todo se relaciona con todo a base de interpretaciones artísticas desde una fisiología concreta y no somos nunca completamente libres a la hora de hacer esas interpretaciones. Esa creencia en el sujeto libre que piensa y decide es uno de los objetivos fundamentales de su crítica<sup>217</sup>.

Atendamos al caso concreto de esta tesis, de este texto. Cuando el trabajo artístico no puede conceder el título de doctor creemos encontrarnos con la misma división. De un lado el trabajo académico escrito en formato de tesis doctoral para la evaluación de un tribunal (supuestas cadenas), de otro, el trabajo artístico en formato ópera rock (supuesto canto de sirenas) para la escucha de (potencialmente) cualquiera. Esto es lo que una Gaya Ciencia pone en duda.

¿Qué se supone que garantizan exactamente las normas a las que está sometido un trabajo académico? ¿Es más libre una obra de arte?

Del hecho de que una obra artística no pueda ser evaluada por un tribunal de tesis para otorgar el título de doctor en Bellas Artes se infiere una fe en un conocimiento objetivo posible, que el arte, debido a su supuesta liberadora distancia respecto de lo "real", no puede alcanzar. Las normas del trabajo académico existen para garantizar la fundamentación de la investigación y la posibilidad de su evaluación. Pero ¿Fundamentadas en qué?

---

<sup>217</sup> "si descompongo la operación que está expresada en la proposición «yo pienso», entonces obtengo una serie de temerarias afirmaciones cuya fundamentación resulta difícil, acaso imposible, -por ejemplo, que sea yo el que piense, que tenga que existir en absoluto algo que piense, que el pensar sea la actividad y el efecto de un ser que es pensado como causa, que exista un «yo», o, finalmente, que ya esté fijado de antemano aquello que deba ser definido como pensar, - que yo sepa lo que es pensar." JGB. 16. OC IV. op. cit. p. 307.

¿En la verdad? ¿Y las obras de arte sobre qué se construyen? ¿Son realmente tan diferentes unas y otras? ¿O nos refugiamos en la seguridad que nos concede pensar/sentir que son diferentes? Por eso escogemos la obra de un filósofo que socava las bases de la ciencia, del lenguaje y que es autor de obras como *Así habló Zaratustra*. ¿Podemos acercarnos a su obra sin practicar, nosotros también, una labor artística? ¿Sería una traición? En el primer capítulo hemos visto las opiniones al respecto de autores como Kofman, Deleuze y Vidarte<sup>218</sup> que nos han aportado tanto a la lectura de la obra de Nietzsche.

Dios era la medida, la verdad, desde la que se construía el resto del andamiaje metafísico.

God is a concept by which we measure our pain<sup>219</sup>

Desde un punto de vista nietzscheano, la muerte de Dios implica la muerte de la verdad, y sin fe en la verdad no se sostiene la idea de conocimiento. Si aceptamos esto, estamos igual de encadenados y de liberados en el arte y en la ciencia. A la misma distancia de la verdad, es decir, sin referencia en ninguno de los dos casos. Pero la falta de fundamentación de la ciencia no nos lleva a despreciar las formas que genera, nos mueve a emplearlas al mismo tiempo que las del arte para contribuir a la caída de la

---

<sup>218</sup> Es irresistible apuntar que el apellido de Francisco Vidarte, como si de una broma con profundidad filosófica se tratara, une en una sola palabra arte y vida.

<sup>219</sup> LENNON, J. God. John Lennon/Plastic Ono band. Apple. 1970. Lennon sintetiza así la idea Dios como referencia para medir. Además expone que lo que nos importa no es la verdad o el bien, sino nuestro sufrimiento. Una vez que tenemos una referencia para medir nuestro sufrimiento podemos vivir con una mínima tranquilidad, la que nos concede elaborar una escala de valores a partir de esa medida.



dicotomía. Esa es la tarea hacia la que nos impulsa Nietzsche.

Abogar por una opción negando la otra mantendría la cuestión intacta. La obra musical que acompaña esta tesis doctoral, el trabajo artístico, podría parecer "más libre" que el académico supuestamente encadenado. Pero en la creación de la obra encontramos todo tipo de restricciones y normas: las estilísticas de la música que conocemos los que hemos compuesto las canciones, nuestras limitaciones económicas, físicas, logísticas, el contexto cultural que nos rodeaba mientras estudiábamos música, el idioma, el libro en el que nos inspiramos para escribir las letras o nuestros conocimientos de filosofía. Por no entrar en otras limitaciones físicas como el propio espectro audible para el oído humano o la pregunta más básica de "qué es y qué no es música"<sup>220</sup>. Limitaciones que parecen devolvernos a la imagen de Dylan de los pájaros encadenados al cielo o al cuadro de Gysbrechts.

No existe un lugar seguro, académico, pesado, con su formato y su método, que nos salve de todos los riesgos. Al otro lado, el arte no resulta un lugar salvaje sin mapas ni caminos desbrozados. Nosotros mismos llegamos ya cargados de mapas y cadenas a la puerta de cualquier obra que nos propongamos. No podemos llegar limpios, inmaculados, puros. El artista no compone ni improvisa "libremente", lo hace dentro de una serie de normas, dentro de una jaula de leyes que ha practicado durante años. En definitiva, no están de un lado las canciones y de otro la ciencia, a un lado el arte, al otro el conocimiento, a un lado la ficción, al otro lo fundamentado en la realidad.

---

<sup>220</sup> La pregunta que planteaba explícitamente a nuestros oídos la obra 4'33" de John Cage y al mismo tiempo cuestiona la idea de silencio.



"Nuestra gratitud última con el arte. [...] ;tenemos que descubrir el *héroe*, y también el *bufón* que se esconde en nuestra pasión por el conocimiento, tenemos que alegrarnos de vez en cuando de nuestra insensatez para seguir alegrándonos de nuestra sabiduría! Y precisamente porque en el fondo último somos hombres de peso y de seriedad, y somos más pesos que hombres, nada nos viene tan bien como el *gorro de bufón*: lo necesitamos ante nosotros mismos - necesitamos de todo arte travieso, flotante, bailarín, burlón, infantil y dichoso para no perder esa *libertad por encima de las cosas* que nuestro ideal exige de nosotros. Sería para nosotros una *recaída* que, precisamente por nuestra sensible probidad, fuéramos a parar por entero en la moral y que, por las exigencias sumamente estrictas que nos imponemos, nos convirtiéramos nosotros mismos en monstruos y espantapájaros virtuosos. Debemos *poder* estar también *por encima* de la moral: ;y no sólo estar con la rigidez temerosa de quien tiene miedo de resbalar y caer en cada momento, sino también flotar y jugar encima de ella! ;Cómo podríamos para ello prescindir del arte, cómo del bufón? - ;Y mientras os *avergoncéis* de algún modo de vosotros mismos, no formáis aún parte de nosotros!"<sup>221</sup>

Intentamos, como dice Nietzsche en esta cita, no privarnos del arte, y sus palabras no pueden ser más incómodas ni más precisas: "Sería para nosotros una *recaída*, precisamente en razón de nuestra irascible honradez, caer de lleno en la moral". Caer de lleno en

---

<sup>221</sup> FW. 107. OC III. op. cit. p. 793.



cualquiera de los dos lenguajes y afirmarlo como la opción correcta sería una traición, sería convertir la estética en moral. Y no hay mejor advertencia ante los riesgos que supone esa "recaída" en la moral que lo que ha sucedido con una de las obras nietzscheanas, la idea del ultrahumano.

#### 4.2. EL ULTRAHUMANO.

El ultrahumano aparece como meta, pero una meta expresamente falsa, y por lo tanto artística. Hay que tener presente que el ultrahumano, nunca se expresa en la filosofía-arte de Nietzsche como mero concepto filosófico sino como metáfora. Como ya hemos explicado, el título de *Así habló Zaratustra* nos recuerda que quien habla es un personaje dentro de una obra de arte. Es el marco que rodea a esta obra, el espacio de explícita ficción en el que se da el juego. El que se engaña, sabe que se está dejando engañar y que entra en un juego artístico. El ultrahumano se propone por un personaje de ficción en una obra en la que Nietzsche elimina la autoridad del autor filósofo, abandona el lenguaje propio de la filosofía y explicita: "Así habló Zaratustra".

El ultrahumano pone la meta más allá del hombre, pero no en el más allá. Es una teleología terrenal (en ese sentido coincide con el marxismo) pero no es ni se pretende científica, es artística (ahí difiere de él). No hay "predicción" de la llegada del ultrahumano, no es algo que vaya a suceder irremisiblemente con el transcurso lógico-dialéctico de la historia. En ningún caso esta teleología se pretende cierta o fundamentada desde que se enmarca dentro de una obra de explícita ficción; lo dijo

Zaratustra<sup>222</sup>, esto no es un predicado filosófico que desvela una verdad tras una investigación. Zaratustra anuncia el ultrahumano y plantea una teleología-ficción en la que el hombre no es más que un camino o una pregunta hacia una meta, debe pensarse como una obra de arte, y como tal no debe transformarse en precepto moral.

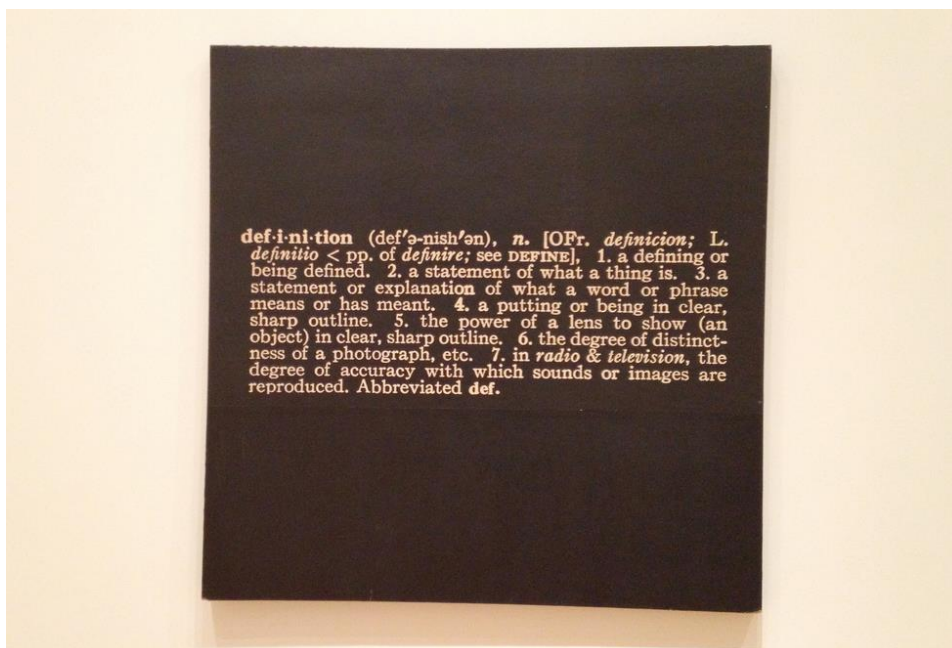
"Quien reflexione acerca del modo en el que el tipo hombre puede ser elevado a su mayor esplendor y poderío comprenderá inmediatamente que tiene que colocarse fuera de la moral: pues la moral estaba dirigida esencialmente a lo opuesto, a inhibir o aniquilar ese desarrollo espléndido siempre que se ponía en marcha."<sup>223</sup>

Solo en el campo del arte puede expresarse la obra de arte nietzscheana "ultrahumano" sin traicionarse en fondo y forma. Es especialmente significativo cómo Nietzsche relaciona aquí directamente la moral con la inhibición o aniquilación del desarrollo de tipos humanos elevados. Resulta tentador pensar que eso es precisamente lo que ha pasado en tantas ocasiones en la historia de la humanidad, y que es precisamente el uso que los nazis hicieron del término, lo convirtieron en una prescripción moral supuestamente fundamentada. Esto ridiculiza nuestras disquisiciones hermenéuticas sobre la traducción más fiel posible de la palabra.

---

<sup>222</sup> "Y Zaratustra habló así al pueblo: *Yo os predico al superhombre*. El hombre es algo que debe ser superado." Za. Prólogo de Zaratustra. 3. OC IV. op. cit. p. 73.

<sup>223</sup> FP IV. Verano de 1886 - Otoño de 1887. 5 [98]. op. cit. p. 173.



KOSUTH, J. Titled (Art as Idea as Idea) The Word "Definition". 1966-1968

Podemos interpretar muchas obras de Kosuth como un trabajo de crítica a esas disputas hermenéuticas que albergan una fe en el sentido último. Es especialmente transparente en aquellas en las que trabaja con las definiciones del diccionario. Estas obras nos dejan una sensación de vacío cuando leemos la definición de "objeto", "arte", "significado", o en el ejemplo que utilizamos en este caso por resultar paradigmático: "definición". En esa búsqueda de precisión del lenguaje con la que esperamos hallar tranquilidad y seguridad respecto al problema del sentido, sus obras acaban con nuestras esperanzas. Nos encontramos perdidos frente a palabras que no nos han acercado a lo que buscábamos. El problema no es que se produzca una definición insuficiente, un malentendido o una mala traducción.

Entendemos que la obra de Kosuth nos expone de manera crítica, que la manera de abordar el lenguaje no se puede



limitar a diagnosticar problemas de precisión, sencillez o claridad. Sus obras son precisas, sencillas y claras y no ofrecen respuestas, sino que problematizan las respuestas que habitualmente se nos ofrecen. Sus obras nos niegan la posibilidad de acceso al sentido.

Ciertamente, ultrahumano puede ser una traducción más exacta del término original en alemán, pero los nazis trataban con la palabra sin traducciones y esto no les impidió utilizarla para establecer los tipos de hombre que debían ser eliminados. Una vez más el problema está en el espacio vacío entre las letras y en el cuerpo que interpreta.

Veamos el límite de esta lógica. ¿El problema de la interpretación de la palabra *Übermensch* es de precisión? ¿Precisión respecto a qué? ¿A lo que Nietzsche "realmente" quería decir? ¿Es que acaso le concederíamos a Nietzsche la verdad sobre los sentidos posibles del término? ¿Los que estudiamos sus obras aspiramos a meternos en su cabeza? ¿Hasta qué punto? ¿Solo siendo Nietzsche accederíamos al verdadero sentido de lo que quería decir? Teniendo en mente la obra de Kosuth no parece que el problema de acceder al significado del término *Übermensch* sea mayor que el de la palabra "definición".

Como hemos dicho, en ningún lugar se encuentran definidas las características del ultrahumano, Nietzsche nunca nos presentó el ultrahumano como en un diccionario. Se trata de una obra de arte, y por tanto, explícitamente abierta, donde los lectores han imaginado lo que han sido capaces de imaginar. Nietzsche solo deja abierta una obra de arte en la que los hombres pueden jugar a crear: ¿Qué entendería usted por algo superior al hombre? ¿Es capaz de imaginarlo? Y cuando los hombres plantean sus respuestas revelan su fisiología. Ningún artista crea pretendiendo dejar cerradas

y limitadas las interpretaciones posibles de su obra. Precisamente el trabajo de Nietzsche, que comparte con Kosuth y con cualquier artista, es el de volver a abrir lo que se creía cerrado.

Desde la moral se puede establecer el "tipo de hombre elevado" y proceder al juicio y la eliminación de los tipos inferiores. El juicio no-artístico resentido hace estas distinciones entre bueno/malo, verdadero/falso que en el terreno extramoral del arte resultan injustificables. Zaratustra no dice apenas nada acerca del ultrahumano, y aunque lo describiese, nunca se trata de un tipo humano que justifique la eliminación de otro "inferior".

Si volvemos al cuadro de Kosuth podemos practicar una interpretación nietzscheana de la obra, una lectura "sencilla" que problematiza todas las interpretaciones que aspiran acceder a un sentido único en base al cual juzgar el mundo, esta es: las definiciones son obras de arte.

No podemos hablar de obras de arte que problematizan las convenciones del lenguaje sin hacer referencia a *La traición de las imágenes*.



MAGRITTE, R. La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe). 1928-1929.

Foucault señala (y en el texto que dedica a esta obra nos cuenta que el propio Magritte lo decía en una carta a un amigo) que en el cuadro no hay una contradicción.

"tan sólo podría haber contradicción entre dos enunciados, o en el interior de un solo y mismo enunciado. Ahora bien, veo que aquí sólo hay uno, y que no puede ser contradictorio puesto que el sujeto de la proposición es un simple demostrativo."<sup>224</sup>

¿Cómo relacionamos este texto y este dibujo? Lo hacemos porque nos lo han enseñado, es la moral de rebaño la que habla, no nosotros. Para ver la pipa en esa representación, y para leer "esto no es una pipa" en ese "dibujo" que es también la escritura, hay que estar "educado", hay que formar parte de una comunidad determinada.

El objeto está tratado en el estilo "realista" de Magritte. Más que realista, científico, didáctico, que destruye los matices y las particularidades de un objeto concreto para representar el objeto ideal, la representación más sencillamente reconocible (no es coincidencia que Magritte trabajase durante buena parte de su vida como publicista). Ese es el procedimiento de destrucción de la diferencia que lleva a cabo la comunidad, pero Magritte lo invierte y lo usa contra la propia comunidad. Podemos interpretar que Magritte está forzándonos a desaprender lo que aprendimos en el colegio. La caligrafía y el estilo de dibujo nos transportan a esa

---

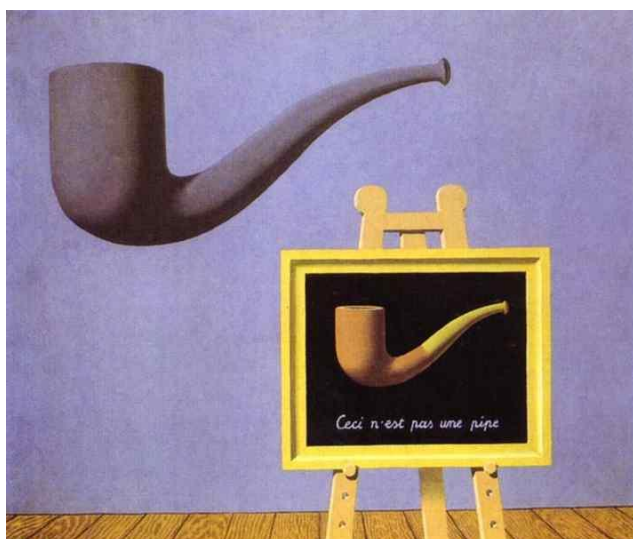
<sup>224</sup> FOUCAULT, M. Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte. Trad. Francisco Monge y Joaquín Jordá. Anagrama, Barcelona, 1997. p. 31.



etapa de iniciación en la lectoescritura dentro de la institución escolar.

La siguiente lectura es una simplificación y la obra no debe reducirse a ella, pero sin duda uno de los múltiples sentidos posibles es: "todo lo que te enseñaron en el colegio es mentira".

Existe un cuadro de Magritte de 1966, una de sus últimas obras (recordemos que muere en 1967), en el que revisita su famoso cuadro. Foucault da cuenta en su texto de un dibujo previo pero no del cuadro.



Magritte, R. Les deux mystères. 1966.

El cuadro dentro del cuadro mantiene la advertencia "esto no es una pipa", pero ese cuadro se encuentra enmarcado y apoyado en un caballete dentro de una habitación. La habitación parece "normal", pero hay un elemento perturbador. De la pared de la habitación surge la forma de una pipa, sin sus texturas y colores, solo la forma que se destaca del fondo por su sombreado. El cuadro se apoya en el caballete y el caballete en el suelo, el fantasma flota.

Este fantasma no tiene una advertencia debajo como la pipa del cuadro con la que inevitablemente lo relacionamos.

*Los dos misterios* es una obra que se expondrá enmarcada. Si podemos reflexionar y poner en duda que la pipa del cuadro dentro del cuadro sea una pipa, podemos hacerlo con la pipa fantasmal ¿Dónde o cuándo dejar de sospechar? Ese marco no pintado sino "real" que contendrá al cuadro se convierte en un lugar problemático.

Una interpretación posible es que la obra nos invita a pensar que se puede ir más lejos (si no lo habíamos hecho ya). Que la duda se puede extender fuera del cuadro. Puede que encontremos en nuestra habitación, en nuestra vida cotidiana, ficciones que atraviesan los límites entre el mundo del arte y la vida "real", y estos vienen sin una advertencia debajo.

Quizá ese fantasma del cuadro de Magritte es el cuarto elemento al que hace referencia el título de la famosa obra de Kosuth *Una y tres sillas*.



KOSUTH, J. One and three chairs. 1965.

Atendamos al título, *Una y tres sillas* ¿Dónde está la cuarta silla o el cuarto elemento? Esa silla está en algún lugar alrededor de las otras tres como el fantasma en *Los dos misterios* de Magritte. No hay una silla “de verdad” y dos representaciones de la silla en diferentes medios. Hay una silla introducida en mi mente por una convención gregaria a base de premios y castigos (recordemos la referencia escolar de la obra de Magritte), y hay tres cosas en la sala que yo he sido amaestrado para relacionar con esa convención gregaria: una fotografía, un texto, una construcción de madera (y todas estas palabras son también fugas a otro lugar). Los tres objetos están a la misma distancia de la silla, tres formas de llamar al fantasma introducido por la comunidad en mi cuerpo. Para Nietzsche se trata de tres metáforas<sup>225</sup> en continuo movimiento que

<sup>225</sup> La etimología de metáfora procede de *metapherein* formada de meta (fuera o más allá) y *pherein* (trasladar). Recordamos un fragmento de

nunca se detienen en el sentido. Si alguien frente a esta obra dice no ver o imaginar sillas sino algo diferente, puede ser preguntado por su origen o diagnosticado con una enfermedad mental. Pero siguiendo a Nietzsche debemos recordar que no ha habido nunca un cuerpo que perciba la obra sin haber sido antes condicionado por una comunidad y su propia fisiología, no existe la percepción pura e inmaculada. Estas obras no nos prometen un cuerpo ideal que actúe como un mero espejo de la realidad; explicitan que la condición de la interpretación es la participación y la convención/imposición comunitaria.

Las pipas de Magritte (nunca ha pintado una) no deslegitiman a las que no se asemejan a ella. Ni la pipa de Magritte ni el ultrahumano de Nietzsche se crean para dirigir la construcción de hombres o de pipas. Son obras de arte y se esfuerzan en recordárnoslo insistentemente ("Esto no es una pipa", "Así habló Zaratustra"). Las obras de arte nos torturan, nos incomodan siempre, no nos dejan descansar, exigen nuestra participación, se mantienen vivas y nos impiden llegar a conclusiones finales. Lo prescriptivo no puede ser artístico porque siempre se pretende fundamentado.

---

*Sobre verdad y mentira en sentido extramoral: "¡Un estímulo nervioso extrapolado en primer lugar en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada a su vez en un sonido articulado! Segunda metáfora. Y en cada caso, un salto total de esferas, adentrándose en otra completamente distinta y nueva". WL. 1. OC I. op. cit. p. 621.*



Colectivo artístico Democracia. Il n'y a pas de spectateurs. 2010.

Hay participación porque detrás de todo juicio existe una concepción de la vida que no se puede fundamentar. La imposibilidad de la objetividad hace de toda interpretación un acto creativo participativo. No hay espectadores, no se debe ni pretender que los haya. Esto gritado por manifestantes y escrito en una pancarta parece agresivo, parece salirse del marco habitual del arte. Pero no es así, en esta obra del colectivo Democracia solo se explicita lo que está sucediendo siempre. La relación con la vida es de implicación, de participación, no existe otra.

No hay espectadores porque para ello tendríamos que dejar de participar en el mundo (ser espectros), dejar de tener cuerpos, dejar de interpretar. Esa vida sin riesgos, de espectadores puros y conciencias tranquilas no existe. No se puede obedecer y actuar mecánicamente negando lo injustificable de las decisiones<sup>226</sup>. Lo único que hay son

<sup>226</sup> En su canción *With god on our side* Bob Dylan hace un repaso de la historia reciente de los Estados Unidos y de la feliz coincidencia de que en todas las diferentes guerras contra diferentes enemigos siempre hayan tenido a Dios de su parte, lo que justificaba todas las acciones. Durante las estrofas señala: "uno no hace preguntas cuando



participantes más o menos conformes con la interpretación moral del rebaño. No se puede observar como espectador una silla o un ser inferior, hay que juzgarlo moralmente como tal y en ello hay riesgos.

Cualquier juicio moral que establezca el tipo "ultrahumano" siempre va a resultar más restrictivo que su planteamiento artístico nietzscheano donde no hay límite para la generación de respuestas posibles. Mantenerlo en el campo del arte (o expandir el campo del arte) es amparar siempre la multiplicidad y el cambio. La metáfora nietzscheana ofrecerá infinitas interpretaciones a la pregunta, la conceptualización Nazi solo permitía una respuesta y gracias a esa respuesta única se podía actuar con la conciencia tranquila.

Como decía Nietzsche: "la moral estaba dirigida esencialmente a lo opuesto, a inhibir o aniquilar ese desarrollo espléndido siempre que se ponía en marcha".

Solo como artista creador de obras de arte, es decir, establecido fuera de la moral y sin pretender desvelar verdades, es como el hombre puede "superarse". Manteniéndose en el ámbito del arte sus creaciones serán al mismo tiempo tan potentes y frágiles como para dejar sitio a la infinitud de creaciones posibles, ampliando y no limitando lo imaginable, porque la obra de arte no aspira a hacer desaparecer a su "contrario" como hace la moral.

Alrededor de la obra de arte "ultrahumano" no puede crearse una comunidad, no se puede adoptar frente a una obra de arte la posición sumisa y obediente del fanático

---

tiene a Dios de su parte", "uno no cuenta los muertos cuando tiene a Dios de su parte", "uno acepta las cosas con valor cuando tiene a Dios de su parte". DYLAN, B. With god on our side. The times they are a-changin'. Columbia. 1964

que justifica todas sus acciones señalando a la fuente de valor.

La explosión de sentidos que las obras provocan en nosotros debería eliminar la tentación nihilista de reducir todo a lo correcto y lo incorrecto, a lo normal y lo anormal, y esa experiencia es la que transmiten a nuestros cuerpos las obras de explícita ficción disolvente. Nietzsche dice que esto se "comprende inmediatamente" pero los hechos no le dan la razón. Pensar a la manera nietzscheana nos resulta un esfuerzo castigado por la comunidad y "la voz del rebaño instaurada en nosotros".

#### 4.3. *Ceci n'est pas un Dieu*. Mantener vivo el texto.

Mantener vivo el texto exige la mezcla impura y la inestabilidad de lo múltiple. En esta tesis se ha trabajado en dos lenguajes (aunque uno aparezca solo como anexo) que nos tienen que ayudar a deshacer la división idealista dicotómica entre arte y conocimiento como lo hacía Nietzsche en *La Gaya Ciencia*. Esta tesis apunta a sus propios límites en su formalización "académica" (crítica al lenguaje y crítica a la ciencia en los dos primeros capítulos), y la obra de arte, la música, la poesía, las imágenes, no se ofrecen como tabla de salvación o utopía de libertad y creatividad sin coerciones. Nunca habrá un conocimiento que nos proporcione suficiente fundamentación para sentirnos seguros, ni crearemos una obra de arte que rompa con todas las tradiciones y nos lleve a un lugar completamente liberado (¿Podría haber algo dentro? ¿Estaría vacío?). El espacio libre, no sometido a tensiones e impurezas, es un sueño idealista creado como contraposición y negación de la vida. Más complejo que ese deseo es

tolerar una Gaya Ciencia, también es más incómodo. Esas experiencias puras nunca se van a experimentar y hay que aceptarlo con alegría.

I wish I knew how  
It would feel to be free  
I wish I could break  
All the chains holding me  
I wish I could say  
All the things that I should say  
Say 'em loud say 'em clear  
For the whole round world to hear

[...]

Well I wish I could be like a bird in the sky  
How sweet it would be  
If I found I could fly  
I'd soar to the sun  
And look down at the sea  
And I sing 'cause I know  
How it feels to be free<sup>227</sup>

Es la ilusión que tenemos con los pájaros, las sirenas o los artistas: que son libres. Y es difícil no dejar al lenguaje arrastrarnos a esa idealización. Pero si nos atrevemos a pensar la muerte de Dios y sus consecuencias ya no estamos seguros ni en el barco, ni en Ítaca, ni con las sirenas. Ese relato resulta ahora demasiado plano ¿Quién

---

<sup>227</sup> Billy Taylor. Wish I knew how it would feel to be free. Right here right now. Capitol. 1963. La canción se convirtió en un himno de los derechos civiles. Existe un artículo sobre la influencia de Nietzsche en pensadores Afro-americanos: RATNER-ROSENHAGEN, J. «Speaking (Relative) Truth to Power: The Black Nietzsche», *Raritan*, 34, 4, Rutgers University, 2015. pp. 63-81.

nos garantiza que se han acabado las aventuras y hemos regresado a la seguridad del hogar? ¿Cuándo y dónde se vuelve a casa?

La propia obra de arte *Así habló Zaratustra* está siempre en relación con la tradición aunque sea de una manera irreverente, pero no está en la nada. No es “libre” ni lo pretende con sus referencias a la biblia o a la obra del propio Nietzsche<sup>228</sup>. Si al leerla sentimos que produce menos conocimiento del que deseamos, o que no es lo suficientemente libre para considerarla una “mera” obra de arte, quizá es que aspiramos a lo imposible.

¿Cómo podría ser “libre” si puede ser leída? Puede ser leída porque hay gramática, hay leyes impuestas gregariamente que se respetan. Cada palabra es cadena y ala al mismo tiempo porque con esas leyes se juega. Si intentamos saltar (o bailar) sobre la dicotomía, la pregunta de la mano de Nietzsche pasa a ser: ¿A quién obedeces cuando bailas esa música, cantas esa canción o escribes ese libro? También: ¿Qué relación con la vida y el cuerpo ha impulsado la creación de esa obra de arte?

Al tratar con *Así habló Zaratustra* en nuestra obra anexa a la tesis solo estamos seguros de no traicionar el texto original porque la obra que hemos creado a partir de él también se presenta como artística. Se ofrece como arte con su seriedad y su alegría, y por tanto, por muy deficiente que pudiese resultar como obra de arte, no colapsa en ningún caso los sentidos posibles de la obra de Nietzsche.

---

<sup>228</sup> “«Danzar con cadenas», ponérselo difícil a uno mismo y luego extender encima de ello la ilusión de la facilidad, -ésta es la habilidad artística que nos quieren mostrar. Ya en Homero se puede observar una cantidad de fórmulas heredadas y de leyes narrativas épicas, dentro de las cuales él tuvo que danzar: y él mismo creó por añadidura nuevas convenciones para aquellos que llegaron después”. MA. 140. OC III. Op. cit. p. 413.

Hemos intentado hablar varios lenguajes para no sentirnos seguros en ninguno, no correr el riesgo de terminar acostumbrándonos a sus cadenas (como las cuerdas con las que Ulises ata a los remeros) hasta dejar de sentir las o considerar sus barrotes el límite del universo.

"No sentir nuevas cadenas. Mientras no sentimos que dependemos de algo, nos consideramos independientes: una conclusión equivocada que demuestra cuán presuntuoso y sediento de dominio es el hombre. En efecto, presume que tiene que notar y reconocer en cualquier circunstancia la dependencia en cuanto la padece, con el presupuesto de que *habitualmente* vive en la independencia y que, si excepcionalmente la perdiese, sentiría inmediatamente un contraste en el sentimiento. - ¿Y si fuese cierto lo contrario: que él *siempre* vive en una dependencia múltiple y se considera *libre* cuando, a causa del prolongado hábito, ya no siente el peso de las cadenas? Sólo sufre aún por el peso de las nuevas cadenas: - «libertad de la voluntad» no significa más que no sentir nuevas cadenas."<sup>229</sup>

Recurrir por nuestra parte en la obra anexa a una música desenfadada y bailable, al oído pero también al mismo tiempo al cuerpo, no es solo un azar. Es al menos un "azar cocido" porque es algo más que una coincidencia que nos hayamos sentido atraídos por esta música y esta filosofía. Como hemos venido argumentando, según Nietzsche son el cuerpo y la música lo que ha tenido que sacrificarse para que prevaleciese la metafísica. Nietzsche hace una dura crítica contra toda la tradición del pensamiento occidental

---

<sup>229</sup> WS. 10. OC III. op. cit. p. 376.

en la siguiente cita mediante una metáfora basada en la estrategia de Ulises, la de la cera en los oídos.

"«Cera en los oídos» era entonces casi condición del filosofar; un auténtico filósofo no oía ya la vida, en la medida en que la vida es música, *negaba* la música de la vida, - es una vieja superstición de filósofo que toda música es música de sirenas. - Ahora bien, hoy tenderíamos a juzgar precisamente de manera inversa (lo que en sí podría ser igualmente falso): es decir que las *ideas*, con toda su apariencia anémica y ni siquiera a pesar de esa apariencia, serían peores seductoras que los sentidos - habrían vivido siempre de la «sangre» del filósofo, consumido sus sentidos, y hasta, si se nos quiere creer, su «corazón»."<sup>230</sup>

La filosofía que él critica nos ha mantenido sentados remando con cera en los oídos, nos ha negado partes enormes de la vida, las "ideas" nos han encadenado los cuerpos y han "agotado nuestros sentidos".

La música es una forma de tacto. El poder del ritmo de la música y la poesía sobre los cuerpos, esa cadena invisible, es una tecnología social que ninguna comunidad humana ha desaprovechado. Para ser más exactos, no se puede fundar ninguna comunidad humana sin ella, Orfeo y Ulises lo sabían<sup>231</sup>. Para mantener los cuerpos sometidos y ordenados,

---

<sup>230</sup> FW. 372. OC III. op. cit. p. 887.

<sup>231</sup> "La música como portavoz.- «Tengo sed de un maestro del arte musical, decía un innovador a su discípulo, que aprendiese de mí mis pensamientos y los dijera después en su lenguaje: así penetraría mejor en el oído y el corazón de los hombres. Con sonidos se puede seducir a los hombres a cualquier error y a cualquier verdad: ¿Quién sería capaz de refutar un sonido?»". FW. 106. OC III. op. cit. p. 792.

la comunidad tiene que imponerles un ritmo. O se encadena el cuerpo, o se le ordena con una música "encadenante" pero la relación del cuerpo con la música es indestructible, la música nos toca juntos<sup>232</sup>.

"Para hacer posible la música como arte particular, se ha puesto en estado de reposo a una determinada cantidad de sentidos, sobre todo el sentido muscular (al menos relativamente: pues, en cierto grado, todo ritmo les sigue hablando a nuestros músculos): de manera que el ser humano ya no imita y representa inmediata y corporalmente todo lo que siente. No obstante, eso es el estado normal propiamente dionisiaco, en todo caso es el estado originario; la música es la especificación lentamente alcanzada de dicho estado a expensas de las capacidades más afines."<sup>233</sup>

Somos cuerpo y hemos vivido durante milenios en la negación del cuerpo, por eso la filosofía se tenía que hacer con cera en los oídos y la música tenía que ser meramente "escuchada" por meros oyentes, cuerpos encadenados<sup>234</sup> como si la música solo hiciese vibrar los tímpanos. Nietzsche nos propone reintegrar el cuerpo en la filosofía. Una filosofía del cuerpo tiene que ser una

---

<sup>232</sup> "Escuchar es ser tocado a distancia. El ritmo está vinculado con la vibración, y por eso la música convierte en involuntariamente íntimos unos cuerpos yuxtapuestos." QUIGNARD, P. *El odio a la música* (trad. Margarita Martínez). El cuenco de plata, Buenos Aires, 2012. p. 68.

<sup>233</sup> GD. 10. OC IV. op. cit. p. 660.

<sup>234</sup> "Y si mi Alfa y mi Omega es que todo lo que es pesado se vuelva ligero, que todo cuerpo se vuelva un bailarín y todo espíritu, un pájaro: ¡y, en verdad, tal es mi Alfa y mi Omega."

Za. Los siete sellos. 6. OC IV. op. cit. p. 217.

filosofía del tacto, y por tanto de la música. La música es tacto. La música es una vibración que toca, que empuja, que acaricia el cuerpo.

En la tradición culta occidental el encadenamiento del cuerpo está en la base de su metafísica<sup>235</sup> y de su música. Nuestra obsesión por la racionalidad pura, la contemplación pura, el oyente puro, la objetividad, etc., habla de la relación que hemos establecido con el cuerpo. Para Nietzsche no hay oyentes puros, hay bailarines con los movimientos de sus cuerpos más o menos limitados, pero nadie se ha liberado nunca de su cuerpo para filosofar, percibir, juzgar, hacer ciencia o arte.

No resulta complicado atender a qué músicas buscan igualar los cuerpos y hacerlos comportarse como un todo uniforme. Los cuerpos se pueden someter, ordenar o amputar con el ritmo. Diferentes músicas pueden mover los cuerpos, o aquietarlos, en distintos espacios con fines muy diversos. Hay música para el trabajo, música para el ejército, música para distintos tipos de oficios religiosos. Música para mantener a los remeros sentados en sus bancos y también música para arrancarles de los bancos. Música con la finalidad de mantener la seguridad y música que juega alegremente con el peligro disgregador de permitir la diversidad de interpretaciones y movimientos.

*"Del origen de la poesía.-*

[...]

Por su raíz, *melos* significa calmante, no porque él mismo sea calmo, sino porque tiene el efecto de calmar.

---

<sup>235</sup> "Con mucha frecuencia me he preguntado si, tomada en general, la filosofía no ha sido hasta ahora sólo una interpretación del cuerpo, un *malentendido del cuerpo*". FW. Prólogo. 2. OC III. op. cit. p. 719.



- Y no sólo en el canto cultural, también en el canto profano de los tiempos más antiguos se haya el presupuesto de que el ritmo ejerce una fuerza mágica, por ejemplo al sacar agua o al remar, el canto hechiza a los demonios que se cree que actúan allí, los hace complacientes, serviles e instrumentos del hombre.”<sup>236</sup>

Es difícil escapar de la dicotomía idealista de la vida salvaje de las sirenas y la seguridad del hogar de los hombres, pero no tener esperanza<sup>237</sup> es una de las claves. No tener esperanza en que la situación se estabilice. La estabilidad de las leyes es lo que nos debe hacer sospechar que una fiesta estética se puede estar convirtiendo en una cárcel moral, que la obra de arte se puede estar endureciendo como un Dios.

¿Cómo no sustituir un Dios por otro? ¿Una ley por otra? ¿Una comunidad por otra? ¿Cómo mantener nuestras creaciones en estado festivo?

Nietzsche nos advierte que el problema está en la gramática. Trabajamos con una gramática que produce Dioses, verdades, comunidades, leyes, etc., desde su propia estructura. No hemos hecho nunca la crítica radical. Pero la idea de la muerte de Dios desestabiliza la gramática

---

<sup>236</sup> FW. 84. OC III. op. cit. p. 779.

<sup>237</sup> En lugar de las aventuras de Ulises y Jasón, para pensar un viaje sin esperanza nos ayuda la historia de Thelma y Louise. Ellas escapan de la dicotomía poniendo en duda el lugar salvaje y el lugar seguro. Solo unas mujeres podían contar una historia donde se presentan las inseguridades del hogar y las seguridades de la carretera. La verdadera inversión que no consiste en dar la vuelta sino en deshacer la división. Thelma y Louise han experimentado el “lugar seguro” del hogar, para ellas una cárcel violenta. Por ello navegan por la autopista en su coche huyendo del hogar y el orden que las persigue, y no lo hacen buscando un lugar ideal seguro en el que la aventura acabe. Es una aventura sin esperanza, más desesperanzada que la huida de Butes que aspiraba a dejarse languidecer junto a las sirenas.

desde sus cimientos e imposibilita todos nuestros intentos, conscientes o no, de resucitarle. Una vez escuchada no podemos dejar de pensar en ella y sus implicaciones. Es una idea corrosiva y siempre está ahí deshaciendo los nuevos conceptos que intentamos fundamentar<sup>238</sup>. Estamos dispuestos a ser un Sísifo, pero para soportar la condena hay que perder la esperanza, dejar de desear que las rocas se mantengan en la meta de una vez por todas.



Colectivo artístico Democracia. *La mejor lucha es la que se hace sin esperanza*. 2015. (Utilizada aquí por el colectivo Espai en Blanc).

---

<sup>238</sup> "When will this nightmare be over? Tell me!/ When can I empty my head?/ Will someone tell me the answer?/ Is God really dead?". Black Sabbath. *God is dead?*. 13. Vertigo. 2013.

¿Cómo escapar de la gramática de las piedras? ¿De las verdades escritas en piedra? ¿Cómo dejar de desear lo firme y eterno (ya sea la seguridad del hogar o la fiesta sin fin de las sirenas) que no hace más que negar una vida siempre cambiante? La filosofía que no ofrece modelos, cánones, ideales, verdades, ni fe en la posibilidad de alcanzarlos porque predica que no existen, ha de ser una filosofía sin esperanza ¿Cómo se lucha sin esperanza?

Quizá como lo hace un artista que siempre sabe que la tarea artística no tiene meta. Podemos sumergirnos en la obra, olvidarnos del marco o del espacio expositivo y la firma, sí, pero no podremos hacerlo para siempre. El tiempo que una verdad pretende mantenerse en pie y el tiempo que una obra de arte espera mantenerse en pie se oponen.

#### 4.4. MÚSICA.

Pensemos a continuación en el ejemplo de la música (podría ser el de cualquier arte) para atender a cómo sus leyes son una fiesta, un juego y no una cárcel moral.

Las subdivisiones que se hacen dentro de una octava varían entre diferentes tradiciones y son un campo abierto para el juego. Toda ley o convención que intenta erigirse en este campo termina siendo ridiculizada por los músicos. Cuando nos movemos melódicamente dentro de una armonía nos acercamos a las notas "objetivo", que la definen, de las maneras más juguetonas e irreverentes. Puede hacerse a base de cromatismos, aproximaciones, dobles aproximaciones o "bendings", con los que hacemos pasar al oído por todo el espectro de lo "erróneo". En otras ocasiones, a esas notas "esperadas" por el oído que le sirven de guía, se las pone

en crisis directamente y se incide impertinentemente en la "nota prohibida" que está junto a la canónica. E incluso cuando se está en la nota que debería dejar reposar al oído, se le incordia con todo tipo de trémolos, vibratos, trinos, mordentes, etc.

También en la armonía se juega al despiste con cadencias que remolonean, que juegan con el oído y se ríen de la convención. Aparecen "puertas traseras", cadencias suspendidas, débiles, inesperadas, imperfectas, rotas, etc. Las leyes de la armonía intentan dar explicación a lo que sucede pero su relación con la música parece una broma. Si las leyes no se respetan entre estilos, tradiciones, épocas, ni de un día a otro dentro de la obra de un mismo artista, no se puede concluir más que se escriben a posteriori. Intentan ordenar lo que los músicos han desordenado, van recogiendo los juguetes de los artistas, y siempre lo hacen con retraso respecto a la última gamberrada sonora. La validez de las normas puede ser puesta en duda en cualquier momento por la siguiente composición, y esto no se hace para deslegitimar a otras obras. Los mismos artistas obedecen a decenas de "dioses" a lo largo de sus carreras, a veces simultanean credos incompatibles. Las leyes estéticas se escriben para disfrutar del placer de saltarlas al momento, son tan ridículas como aquella que intentase universalizar cuándo el rojo empieza a ser naranja. Las leyes en el arte solo pueden ser bromas, lo cual no implica que no se las obedezca con seriedad. Dentro de la obra, en alguna de sus características siempre se juega con la norma, se frustra un poder para espolear un deseo mayor, se oprime y se libera tensión al mismo tiempo.

Las leyes que no se proponen para ser saltadas, que se pretenden escritas en piedras sagradas, no promueven la



liberación tras su superación hacia la conquista de nuevos placeres.

"Mal se paga a un maestro, cuando uno sigue siendo siempre su discípulo. ¿Y por qué no habríais de deshojar mi corona?

Vosotros me veneráis; pero, ¿qué pasaría si vuestra veneración, un día, se desmoronase? ¡Cuidaos de no morir aplastados por una estatua!"<sup>239</sup>

Es un síntoma de debilidad crear con miedo a que algo pueda ser modificado, perdido, roto, caduco, efímero, mortal. Como un niño que decide tirar todos sus juguetes a la basura porque comprende que su relación con ellos le hará sufrir cuando los pierda o se rompan. Cuando dejamos de desmontar nuestras creaciones ya no somos niños. Un adulto (o un camello) es un niño que no soporta la idea de que sus juguetes se pierdan o se rompan y carga siempre con ellos. Nietzsche nos pide que juguemos como niños y quizá es pedir lo imposible, es una explícita ficción por la que solo se puede luchar sin esperanza.

---

<sup>239</sup> Za. De la virtud que hace regalos. 3. OC IV. op. cit. p. 117.

## CONCLUSIONES

Durante el trabajo hemos procurado mantener siempre presente la idea nietzscheana de que toda forma de creación es inseparable de una determinada comprensión del cuerpo, y esta cuestión ha afectado a nuestra investigación en su inseparable forma/fondo.

La elaboración de una tesis parece condenar al cuerpo a una tarea en la que debe permanecer sentado durante horas leyendo y escribiendo, realizando un trabajo exclusivamente mental mediante el uso de la razón. Pero esta es la estrategia que, por resentimiento a la vida, ha utilizado la filosofía tradicional occidental para relegar el cuerpo a un papel de mero soporte sin valor.

En esta tesis defendemos que para experimentar la filosofía nietzscheana hay, también, que ponerse de pie, bailar, cantar, componer canciones. No se trata de optar exclusivamente por la práctica artística, sino de no negar facetas de lo que un cuerpo es capaz de hacer para no negar partes de la vida. Optar mantendría en pie la división dicotómica tradicional, y la filosofía nietzscheana sería traicionada. No pretendemos imponer el juicio de que bailando, cantando o componiendo canciones se “libere” al cuerpo. La transformación del niño de la que habla Zarathustra consiste en destruir la jerarquía, en este caso entre reflexión y actividad, y mezclar o jugar lo que parecía irreconciliable. Esta investigación trata de obedecer y desobedecer al mismo tiempo, escribir, leer, sentarse, levantarse, bailar, cantar, mantener la distancia y arrastrarse (el águila y la serpiente de Zarathustra), todo sin linealidad ni dialéctica ni dicotomías.

Resumiendo, una de las principales conclusiones que extraemos de la lectura y la escritura realizada sobre/a través de la filosofía nietzscheana es que, al entrar en contacto con ella, crear explícitas ficciones se convierte en una fatalidad como lo fue para el propio Nietzsche.

Pero la comprensión del arte que hace Nietzsche derriba la barrera que lo separaba respecto del resto de actividades humanas, esa división era (en términos nietzscheanos) un signo de debilidad. El arte es la forma más transparente de la voluntad de poder, es decir, la actividad que no oculta su falta de fundamentación y reconoce estar solo movida por la voluntad de poder. El giro nietzscheano que hay que recoger, aunque sus consecuencias dinamitan todas las seguridades, es que el procedimiento creativo del arte se lleva a cabo en todas las actividades humanas aunque algunas lo oculten y pretendan ser desveladoras de sentidos. El hombre, como parte de la vida, no puede hacer otra cosa que expresar la voluntad de poder. Todo en la vida expresa la voluntad de poder desde diferentes fisiologías, de tal manera que nuestras obras siempre se mantienen a un nivel superficial con la vida, no hay un fondo que desvelar.

Asumir esto en la investigación tiene como consecuencia que la idea de conocimiento, al menos la tradicional (y durante el trabajo hemos aprendido a no intentar reivindicar una nueva forma de conocimiento) es abolida, y que la cuestión del cuerpo no puede ser ya escamoteada por la filosofía. El cuerpo es el fondo y la superficie de todo pensamiento. Experimentar la vida desde esta nueva situación fisiológica implica que toda forma deba evidenciar que es una ficción sin fundamentación. Todo se presenta como una obra de arte porque no se puede escapar de la creación cuando no hay fundamentación posible.



Una conclusión que se sigue de esta, y que pocas veces encontramos expresada claramente, es que toda aquella creación humana que niega ser una obra de arte es nihilista (en terminología nietzscheana). Nos ha supuesto un esfuerzo intelectual y corporal digerir esta idea. Si todas las relaciones de los seres vivos con su medio y consigo mismos son artísticas, corporales, superficiales, etc., afirmar que alguna no lo es niega el comportamiento artístico de la vida. El nihilista quiere desentenderse de su capacidad creativa y con ello expresa su resentimiento hacia una vida sin esencias ni verdades.

A partir de esta pequeña explosión de sentido hemos tenido que revisar nuestro lenguaje, nuestra idea de conocimiento, arte, vida, cultura, comunidad, cuerpo, salud, enfermedad, locura. Todo, como esperamos que haya quedado recogido en la tesis, partiendo de la crisis de la diferenciación entre arte y conocimiento.

No podíamos hacer reverberar suficientemente ese cataclismo sin participar de él. No porque nos desagrade dejar al margen una parte importante del trabajo, sino porque esta filosofía invita a la participación, a la fiesta. No se puede hacer únicamente una descripción o una reconstrucción fría del derrumbe. Para trabajar con la filosofía nietzscheana no se puede evadir la tarea artística. De hacerlo, estaríamos escribiendo (como hemos dicho en el texto) "antes de Nietzsche". Por eso la música, el baile, el ritmo, el cuerpo, el canto, la rima, la melodía, tenían que formar parte explícitamente de la investigación. No sustituyendo a la escritura, el sosiego, la distancia, la mirada o la reflexión, sino sumándose a ellas sin preservar la antigua jerarquía que las ordenaba de "mayor capacidad de alcanzar el conocimiento" a menor.



Continuar contribuyendo a la diferenciación conocimiento/arte implica la dicotomía verdad/mentira. De la misma manera, la diferenciación teoría/praxis instauration tácitamente la dicotomía mente/cuerpo. Todo esto es arrasado por la filosofía nietzscheana y lo hemos intentado aplicar a la teoría/práctica simultáneamente en este trabajo. Entendemos que una tesis en Bellas Artes que se haga cargo de la filosofía de Nietzsche no puede actuar de otra forma (tampoco debería hacerlo una tesis en filosofía). Esa es una de nuestras principales conclusiones y aportaciones.

Una vez insertados en esta transvaloración nietzscheana, otras conclusiones han ido surgiendo. Aunque "conclusiones" ya es una palabra que sugiere la idea de una linealidad que llega a un fin y cierra la propuesta. La obra nietzscheana es un ejercicio de apertura y derrumbe de las jerarquías más profundamente establecidas en la filosofía occidental. Estamos en el apartado de "conclusiones" de una tesis y quizá no deberíamos usar una palabra como "aperturas", pero hemos de evidenciar cómo la transvaloración nietzscheana ha problematizado esta forma estilística. Hablar de conclusiones resulta, como mínimo, incómodo desde esta nueva situación fisiológica, pero no debemos tampoco rechazarlo. Asumiendo en qué contexto nos encontramos, y que ahora debemos estar sentados y escribir obedeciendo a estas normas, describiremos a continuación "conclusiones" más "avanzadas" procedentes de esta primera ruptura, pero invitamos a que estas puedan ser interpretadas como aperturas desencajadas.

Creemos haber ampliado las lecturas posibles de dos ideas fundamentales en la filosofía nietzscheana. Y en ambos casos hemos apuntado a una flexibilización de términos que tenían connotaciones duras o incluso agresivas.



Al hablar de la voluntad de poder hemos apuntado que, cuando esta se presenta de forma transparente, como en el arte, se convierte en una voluntad de indefensión. Una lectura que da lugar a un Nietzsche "blando", contrario a la imagen habitual que se tiene del autor. La propia expresión "voluntad de poder" ya parece tener ecos violentos, pero hemos aportado esa fragilidad a la que se presta aquel que transparenta la voluntad de poder.

De la misma manera, al hablar de la comunidad desde una perspectiva nietzscheana hemos señalado cómo Nietzsche no habla tanto de la coacción violenta sino del miedo al rechazo y a la soledad. Hemos hablado "de la oveja que el hombre es para el hombre". Y esto también apunta hacia un Nietzsche "blando", sensible a los matices y sutilezas con las que se va configurando el cálido abrazo de la comunidad.

Una aportación original que se ofrece en la tesis, es la distinción entre tipos de ficción. Creemos que esto es importante para que no se produzca un relativismo estético en el que todo quede meramente juzgado como ficción. Por ello nuestra clasificación entre ficción resentida sacralizada, explícita ficción estructurante y explícita ficción disolvente, deja lugar a la crítica, pretende mantener el debate siempre abierto al respecto de una obra de arte. Nunca se podrá encerrar a una obra en una categoría porque el contexto hace cambiar la obra. Como señalábamos ese es también el motivo por el que la estética nietzscheana no puede darnos soluciones para que nuestra obra resulte siempre disolvente.

Con estas herramientas hemos analizado la relación entre arte y conocimiento en la filosofía nietzscheana. Si juzgamos la verdad como una ficción estructurante sacralizada es que depende del acuerdo de una comunidad que

la sostenga como verdad, no de su forma ni de su relación con el mundo. Hemos propuesto que la apuesta de Nietzsche es por un arte que hemos convenido en llamar explícita ficción disolvente. Que el uso de la palabra arte podía dar lugar a equívocos y esta cuestión precisaba una crítica. También hemos explicitado los riesgos que hay para el artista al tratar con este tipo de ficciones y de hecho su posible disolución como artista es la principal.

Resultaba fundamental para nuestro trabajo desmitificar la idea de la libertad durante la creación artística. Que el artista maneja una serie de elementos de su contexto, que le recorren fuerzas e interpretaciones que escapan a su control, que en definitiva nunca se trabaja en una libertad absoluta aunque el material sea la ficción. La sospecha nietzscheana nos debe mantener siempre alerta cuando se hable de libertad creativa.

La verdad como consenso comunitario provoca que no podamos, desde la filosofía nietzscheana, desvincular una de otra. Se accede a la comunidad compartiendo verdades, identidades, sometiéndose a ellas. Y Nietzsche dispara sin distinguir en este aspecto entre religión, ciencia, filosofía, etc. Todo son ficciones gregariamente sacralizadas, la moral de rebaño consiste en sostenerlas inalteradas en el tiempo como forma de resentimiento a la vida.

Desde ese planteamiento hemos propuesto una lectura de la relación nietzscheana entre arte y soledad. La soledad de Nietzsche se produce como consecuencia de su socavamiento de las bases de la filología y la filosofía. Resulta inevitable en este aspecto relacionar su obra y su biografía. Su filosofía es una filosofía vivida. Los viajes de Zaratustra, su soledad, la incomprensión o la tergiversación de sus palabras forman parte también de la



vida de Nietzsche. La recepción que esperaba de su filosofía está introducida en las obras y juega con nosotros en multitud de ocasiones a atrevernos a pensar que la escritura la hace un cuerpo mientras habla de lo que le duele, también el suyo.

Vinculada directamente con la cuestión de la soledad también ha surgido una nueva interpretación de la relación entre arte y enfermedad en Nietzsche. Hemos ofrecido la lectura de que Nietzsche juega con la enfermedad como una oportunidad de experimentación. Situaciones de excepción desde las que criticar los relatos del rebaño que más profundamente configuran nuestra relación con el cuerpo, la comunidad interiorizada.

Las obras de arte (explícitas ficciones disolventes), generan horizontalidad pero también son imperfectas y pobres en comparación las verdades, principalmente la moral de rebaño les recrimina su transparencia y su capacidad de derrumbar toda relación vertical que se pretenda mantener en el tiempo. Participar en ellas exige entrar en contacto con la ausencia de fundamentación. La idea de la fiesta nietzscheana, que en un principio habíamos anotado a partir de unos pocos fragmentos póstumos<sup>240</sup>, pasa a tomar un peso importante en la tesis. Se trata de una idea que reformula la actividad artística. Creemos que la idea de la fiesta

---

<sup>240</sup> Nuestro trabajo de investigación con los póstumos aporta interpretaciones sobre fragmentos que todavía están poco explorados, al menos en castellano. Hace pocos años que contamos con una traducción completa de los póstumos y se trata de miles de fragmentos que pueden derivar en nuevas lecturas. La construcción de nuestro Nietzsche está muy influida por estos textos, especialmente por los posteriores a la escritura del Zarathustra en los que nos hemos centrado investigando cómo escribe Nietzsche después de esa obra. En ellos nos hemos basado para la elaboración de imágenes como la de la embriaguez o la fiesta. También hemos encontrado entre los póstumos muchos materiales para entender mejor la relación entre Nietzsche y la ciencia, aspecto en el que consideramos que amplían lo contenido en sus obras completas.

nietzscheana tal y como la exponemos en la tesis supone un aporte valioso, una apertura en la crítica a la comunidad y las diferentes reformulaciones de la misma, y una lectura diferente de la fiesta, no como un momento de especial intensidad al servicio del mantenimiento de la comunidad, sino como experiencia disolvente de la moral asumida gregariamente, que no pretende establecer una nueva comunidad porque no compite con ella de verdad a verdad debido a que juega siempre desde la explícita ficción.

Resumiendo podemos decir que la fiesta sería aquella reunión que se produce alrededor de una creación humana que en su centro alberga una obra de explícita ficción con un carácter crítico o disolvente. Al no presentarse como verdad o representación de una verdad que se encuentra en otro lado, los que se congregan a su alrededor no lo hacen como observadores que desean conocer o desvelar una verdad sino como participantes creativos. Resulta especialmente relevante señalar que la obra artística no se impone, se auto-desfundamenta (en eso consiste la fragilidad del que transparenta la voluntad de poder), y por tanto, los participantes saben que participan de una ficción, saben estar formando parte de una performance, lo que imposibilita la entrada forzada y les pone en contacto con la falta de fundamentación del sujeto. También, que la duración de la fiesta es efímera pues depende de lo que dure el estado de embriaguez en el cuerpo de los participantes. Al tratarse de una explícita ficción carece de entidad legitimadora y depende de la embriaguez de los participantes para sostenerse. Los papeles performativos que se asuman durante la fiesta tienen una duración limitada y determinada por la embriaguez singular de cada cuerpo. Las verdades, son eternas y por eso dan lugar a

comunidades; las explícitas ficciones disolventes, son efímeras y por ello dan lugar a fiestas.

### Una conclusión sobre la libertad creativa desde una perspectiva nietzscheana

Nietzsche aporta complejidad a la cuestión sobre la creación artística de una manera que consideramos singular de su filosofía y sintomática de su carácter de artista, distinta de la de un filósofo que habla sobre arte. Su filosofía trabaja en una diferenciación que juzgamos ampliamente mal entendida en filosofía pero que todo artista conoce: crear ficción no significa crear libremente. Cuando se utilizan expresiones sobre lo que se decide o se crea en "libertad" Nietzsche proyecta su sospecha tanto como lo hace sobre las filosofías que pretenden revelar verdades o "el ser" de las cosas. En ambos casos se trata de recursos tranquilizadores. Cuando se habla de la libertad creadora del artista se presupone un sujeto independiente y responsable que tiene libertad para tomar decisiones estéticas, se salvaguarda la identidad e integridad de un sujeto autónomo. Las interpretaciones nietzscheanas sobre cómo la moral de rebaño modela al individuo, su lenguaje, su razón, su cuerpo, y condena a los inadaptados a la exclusión de la realidad, ponen la idea de la libertad creativa en cuarentena. Las ficciones, tanto si disuelven como si estructuran la comunidad, no son idealmente libres porque se mueven aquí, en un mundo recorrido por fuerzas y tensiones. Expresado de forma más concisa, las obras de explícita ficción no surgen libremente de la nada. Las obras de ficción, incluido el sujeto, están condicionadas por la moral ya sea fundamentándola o dispersándola, pero no son libres. Crear "libremente" es una abstracción

idealista que presupone un espacio inerte y un sujeto con una voluntad sin intersecciones de fuerzas. Pero lo que nos encontramos es un cuerpo que participa del devenir de la vida y no se puede desentender de este. Nietzsche diría que nos creemos libres cuando ya no sentimos las viejas cadenas, y ahí estaría actuando un poder opaco.

### Conclusiones sobre la obra de autoras que han escrito sobre Nietzsche

En general pocas veces hemos encontrado trabajadas en profundidad las obras sobre Nietzsche de las autoras Andreas-Salomé, Kofman y Babich, que han sido fundamentales para la elaboración de esta tesis.

En los estudios nietzscheanos, a Andreas-Salomé ni tan siquiera se la toma en serio como autora y solo aparece su nombre en las biografías sobre Nietzsche. Consideramos que el libro *Nietzsche en sus obras* es una de las más importantes obras monográficas sobre su pensamiento, pese a que en nuestro trabajo de investigación no estamos seguros de haber encontrado citado su contenido ni una sola vez. Recurrir a su lectura y a sus citas tan profusamente como lo hemos hecho en este trabajo, tratando su obra por sí misma como bibliografía fundamental, es (tristemente) una aportación original a los estudios nietzscheanos.

Las obras de Kofman, *Nietzsche et la métaphore* (1972), *Nietzsche et la scène philosophique* (1979) y *Explosion I y II* (1993) sufren una falta de reconocimiento incomprensible. No han sido traducidas al castellano ni las encontramos citadas al nivel que resultaría esperable en libros o artículos. Encontramos en estas obras singularidad estilística, profundidad en las ideas y la que

probablemente sea la cantidad más extensa de trabajo monográfico sobre Nietzsche.

Babette Babich es citada principalmente por sus artículos pero consideramos que no está reconocida la importancia de su libro *Nietzsche's philosophy of science* (tampoco se encuentra traducido al castellano). La relación de Nietzsche con la ciencia la juzgamos como ampliamente mal entendida, tratada superficialmente como algo secundario. Se llegan a dar incluso, nuevas tergiversaciones de Nietzsche al servicio de intereses neoliberales respecto al tratamiento de los cuerpos, apoyados en un positivismo científico, cuyas consecuencias ya deberíamos reconocer. Consideramos importante reivindicar este libro que contiene la más exhaustiva interpretación de la crítica nietzscheana a la ciencia.

#### Conclusiones respecto a la obra artística que se presenta anexa a la tesis

Como venimos argumentando, no hemos realizado una obra de arte para resolver los problemas que genera la relación entre arte y conocimiento en Nietzsche. Hacemos la obra y la tesis, las entregamos a la vez pero separadas, no unificadas, para mantener el problema abierto. La tentación de llegar a una única solución o a una síntesis sería un signo de debilidad (y por ello la palabra conclusiones nos está resultando tan difícil de tragar/tratar). Tenemos que dejar los dos lenguajes más incómodos e inseguros de como los encontramos antes de empezar la tesis. Si las obras de arte ofreciesen conclusiones no hablaríamos de ellas durante milenios.



Pese a que no se extraen "conclusiones" de una obra de arte, esto es lo que somos capaces de decir alrededor o en paralelo a la obra anexa a esta tesis.

La obra que entregamos está profundamente influida por la corriente de música popular definida a grandes rasgos por el término "rock and roll". De entre las características que tiene este estilo musical hay uno que contrasta radicalmente frente a lo que, también a grandes rasgos, se conoce como música culta occidental: la base rítmica. El papel que en el rock and roll (y en otras músicas populares) desempeñan el bajo y la batería no encuentra contrapartida en la música culta. Nuestra sospecha, y quizá podemos decir nuestra acusación, es que esto se debe a cómo bajo y batería empujan con sus sonidos a nuestros cuerpos y los incitan al movimiento. A los oídos de alguien culturizado en la música popular, y más concretamente en el rock and roll, la música culta occidental resulta algo etéreo, diseñado para flotar sobre las cabezas de un público siempre concebido como mero espectador con su cuerpo inmóvil en la butaca realizando una recepción estética que pretende ser exclusivamente mental.

Se entenderá entonces nuestra intención principal con esta obra: establecer nuestra relación con Nietzsche y sus ideas sobre el arte, manteniendo explícitamente el cuerpo en movimiento. Introducimos siempre la palabra "explícitamente" cuando hablamos de las creaciones artísticas o para referirnos al cuerpo, porque, según Nietzsche, nadie ha conseguido evadirse de sus capacidades artísticas o de su cuerpo. Son necesarios para la vida, y Nietzsche denuncia cómo la filosofía occidental ha pretendido negar u ocultar su existencia. El deseo que daba forma a esa filosofía aspiraba a mantenernos como receptores objetivos e incorpóreos de la vida. Se creó una



música sin una base rítmica fuerte por el mismo motivo por el que se elaboró una filosofía idealista: para negar el cuerpo.

El estilo de *Así habló Zaratustra* es, según nuestra interpretación, una necesidad fisiológica para el movimiento de la filosofía nietzscheana (pero no la única ni la última); una salida del lenguaje de la moral de rebaño hacia el arte. Este movimiento nietzscheano llevaría asociado la nueva concepción del cuerpo de la que intentamos hacernos cargo. La filosofía de Nietzsche pide un texto que también es ritmo y música, que altera todas las categorías literarias previas. Pero tampoco se trata de la forma última de la filosofía nietzscheana. Nietzsche produce múltiples estilos sin permanecer en ninguno, esa es la fuerza de su transvaloración.

Ligar las ideas nietzscheanas con una música popular dirigida al cuerpo es una de nuestras decisiones o "azares cocidos" o conclusiones, tras trabajar con obras como *La Gaya Ciencia* y *Así habló Zaratustra*. La forma más respetuosa que hemos sido capaces de desarrollar para tratar estas obras. Siendo irrespetuosos, como proponía Zaratustra a sus discípulos, hemos intentado obedecer y desobedecer al mismo tiempo.

Consecuentemente con nuestra exposición tenemos que recordar una vez más que las obras de arte son aquello con lo que no se puede llegar a conclusiones, a un final tras un recorrido lineal. A partir de una obra de arte podemos crear otras obras de arte en paralelo pero no concluirla. Nosotros no hemos sacado "conclusiones" de *Así habló Zaratustra* o de la obra de Nietzsche, hemos sido impelidos por ellas a comportarnos como artistas, a arriesgarnos a crear sin fundamentación nuevas obras. Y así lo hemos hecho, no hemos llegado más lejos, no hemos sintetizado la

obra, no hemos expresado lo fundamental de la misma, no hemos alcanzado ninguna verdad. La obra de Nietzsche es una fiesta que nos ha seducido como para querer participar en ella durante años en un proceso creativo. Durante el tiempo que hemos permanecido embriagados hemos ido elaborando nuestras interpretaciones y hemos procurado hacerlo mediante diferentes lenguajes, en diferentes estilos manteniendo diferentes relaciones con el cuerpo.

Si una conclusión nos queda tras analizar la transvaloración nietzscheana es procurar no decir la última palabra, no solidificar en exceso la obra resultante, abrazar el devenir de la propia obra. Zaratustra dice a sus discípulos: "¡cuidaos de no morir aplastados por una estatua!". Si esto debe ser un apartado de conclusiones, permítasenos actuar "nietzscheanamente" en esto y no escribirlas en piedra. Estas conclusiones son una ficción escrita en cartón-piedra, nos son útiles para estar embriagados durante la fiesta que debe ser la lectura y el baile que propone este texto, pero no deben acabar con la capacidad creativa de nadie (tampoco la nuestra) a la hora de acercarse a Nietzsche, a esta tesis o a la obra musical que la acompaña. Es una conclusión performativa de la tesis.

## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS

ANDREAS-SALOMÉ, L. *Friedrich Nietzsche en sus obras*. Trad. Luis Fernando Moreno. Minúscula, Barcelona, 2005.

BABICH, B. *Nietzsche's philosophy of science*. State University of New York Press, Albany, USA, 1994.

BATAILLE, G. *Sobre Nietzsche*. Voluntad de suerte. Trad. Fernando Savater. Taurus, Madrid, 1972.

BATAILLE, G. *Acéphale*. Trad. Margarita Martínez. Caja Negra, Buenos Aires, 2010.

BAUDRILLARD, J. *El complot del arte*. Trad. Irene Agoff. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006.

BLANCHOT, M. *La ausencia del libro*. Nietzsche y la escritura fragmentaria. Ediciones Calden, Buenos Aires, Argentina, 1973.

BLANCHOT, M. *La comunidad inconfesable*. Trad. Isidro Herrera. Arena, Madrid, 2002.

CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Trad. Esther Benítez. Alianza, Madrid, 1999.

CAMPIONI, G. *Nietzsche: crítica de la moral heroica*. Trad. Sergio Sánchez. Avarigani. Madrid, 2011.

CAMPIONI, G. *Nietzsche y el espíritu latino*. Trad. Sergio Sánchez. El cuenco de plata. Buenos Aires, 2004

CANO, G. *Como un ángel frío*. Pre-textos, Valencia, 2000.

CANO, G. *Nietzsche y la crítica de la modernidad*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2001.

COLLI, G. *Después de Nietzsche*. Trad. Carmen Artal. Anagrama, Barcelona, 1988.

COLLI, G. *Introducción a Nietzsche*. Trad. Romeo Medina. Pre-textos. Valencia, 2000.

DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Amorrortu, Buenos Aires, 2002.

DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Anagrama, Barcelona, 2002.

DELEUZE, G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. Isidro Herrera. Arena libros, Madrid, 2005.

DELEUZE, G. *Dos regímenes de locos*. Trad. José Luis Pardo. Pre-textos, Valencia, 2007.

DELEUZE, G. *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Paidós, Madrid, 2010.

DELEUZE, G. *Nietzsche*. Trad. Isidro Herrera y Alejandro del Río. Arena libros, Madrid, 2012.

DERRIDA, J. *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Trad. M. Arranz Lázaro. Pre-textos, Valencia, 1981.

DERRIDA, J. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: La retirada de la metáfora*. Trad. Patricio Peñalver. Paidós, Barcelona, 1989.

DERRIDA, J. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Anthropos, Barcelona, 1989.

DERRIDA, J. *Canallas*. Trad. Cristina de Peretti. Trotta, Madrid, 2005.

DERRIDA, J. *Prejuizados ante la ley*. Trad. Jordi Massó y Fernando Rampérez. Avarigani, Madrid, 2011.

DERRIDA, J. *Políticas de la amistad*. Trad. Patricio Peñalver y Francisco Vidarte. Trotta, Madrid, 1998.

DERRIDA, J. *Márgenes de la filosofía*. Trad. de Carmen González Marín. Madrid, Cátedra, 2006.

DERRIDA, J. *Universidad sin condición*. Trad. Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Madrid, Trotta, 2002.

DERRIDA, J. *El lenguaje y las instituciones filosóficas*. Trad. Grupo Decontra. Barcelona, Paidós, 1995.

DE SANTIAGO, L.E. *Arte y poder*. Trotta, Madrid, 2004.

EMERSON, R.W. *Self-reliance, The over-soul and other essays*. Coyote canyon press, Claremont, California, 2010.

EMERSON, R.W. *El poeta*. Trad. Jorge Rodríguez Padrón. Universidad de León. 1998.

FINK, E. *La filosofía de Nietzsche*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 1984.

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI editores, Madrid, 2010.

FOUCAULT, M. *Nietzsche, la genealogía y la historia*. Trad. José Vázquez. Pre-textos, Valencia, 2014.

FOUCAULT, M. *Esto no es una pipa*. Trad. Francisco Monge. Anagrama, Barcelona, 1997.

F. OTTO, W. *Dioniso*. Trad. Cristina García Ohlrich. Herder, Barcelona, 2007.

GADAMER, H-G. *La actualidad de lo bello*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Barcelona, Paidós, 1991.

GARCÍA CALVO, A. *Lecturas presocráticas*. Lucina, Madrid, 2001.

GARCÍA CALVO, A. *Razón común*. Lucina, Madrid, 2017.

GARCÍA BACCA, J.D. *Necesidad y Azar*. Anthropos, Barcelona, 1985.

HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. Trad. Juan Luis Vermal. Ariel, Barcelona, 2000.

HEIDEGGER, M. *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza Editorial, Madrid, 2012.

HEIDEGGER, M. *¿Qué significa pensar?*. Trad. Raúl Gabás. Trotta, Madrid, 2010.

HESSE, H. *Escritos políticos 1914-1932*. Trad. Herminia Dauer. Bruguera, Barcelona, 1978.

IVARS, J. *El rizoma y la esponja*. Melusina, Madrid. 2018.

IZQUIERDO, A. *Estética y teoría de las artes*. Tecnos, Madrid, 2007.

IZQUIERDO, A. *Friedrich Nietzsche*. Editorial Edaf. Madrid, 2000.

KAUFMANN, W. *Nietzsche, philosopher, psychologist, antichrist*. Princeton University Press, New Jersey, 2013.

KERÉNYI, K. Dionisios. *Raíz de la vida indestructible*. Trad. Adan Kocavksics. Herder, Barcelona, 1998.

KLOSSOWSKI, P. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Trad. Isidro Herrera. Arena Libros, Madrid, 2004.

KLOSSOWSKI, P. *Tan funesto deseo*. Trad. Mauro Armiño. Taurus, Madrid, 1980.

KLOSSOWSKI, P. *La moneda viva*. Trad. Manuel Arranz. Pre.textos, Valencia, 2012.

KOFMAN, S. *Nietzsche et la métaphore*. Payot, París, 1972.

KOFMAN, S. *Explosion I*. Galilée, París, 1993.

KOFMAN, S. *Explosion II*. Galilée, París, 1993.

KOFMAN, S. *Nietzsche et la scène philosophique*. Union Générale d'éditions, coll. Inédit 10/18, París, 1979.



KOFMAN, S. *El nacimiento del arte*. Trad. Patricio Canto. Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.

LACOUÉ-LABARTHE, P. *La imitación de los modernos*. Trad. Cristóbal Durán. La Cebra, Buenos Aires, 2010.

LEYRA, A.M. *Poética y transfilosofía*. Fundamentos, Madrid, 1995.

LEYRA, A.M. *La mirada creadora*. Península, Barcelona, 1993.

LEYRA, A.M. y MATAIX, C. *Arte y ciencia: Una visión especular*. La Palma, Madrid, 1992.

LÓPEZ PETIT, S. *Amar y pensar*. Bellaterra, Barcelona, 2005.

LÓPEZ PETIT, S. *El infinito y la nada*. Bellaterra, Barcelona, 2003.

MANN, T. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 2000.

MONTINARI, M. *Che cosa ha detto Nietzsche*. Adelphi Edizioni, Milán, 2008.

MOREY, M. *Los presocráticos del mito al logos*. Montesinos, Barcelona, 1981.

MOREY, M. *Vidas de Nietzsche*. Alianza, Madrid, 2018.

NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Anthropos, Barcelona, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez*. Trad. Cristina Rodríguez y Javier de la Higuera. Universidad de Granada, 2014.

NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos I-IV*. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca. Tecnos, Madrid, 2008.

NIETZSCHE, F. *Obras completas I-IV*. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca. Tecnos, Madrid, 2008.

NIETZSCHE, F. *Obras completas I y II*. Gredos, Madrid, 2009.



NIETZSCHE, F. *Correspondencia I-VI*. Edición dirigida por Luis Enrique de Santiago Guervós. Trotta, Madrid, 2010.

NIETZSCHE, F. *Thus spoke Zarathustra*. Trad. Walter Kaufman. Penguin books, Londres, 1978.

NIETZSCHE, F. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB)*, ed. de Paolo D'Iorio, París: Nietzsche Source, 2009. <http://www.nietzschesource.org/>.

ONFRAY, M. *Tratado de ateología*. Trad. Luz Freire. Anagrama, Barcelona, 2014.

OVERBECK, F. *La vida arrebatada a Friedrich Nietzsche*. Trad. Iván de los Ríos. Errata Naturae, Madrid, 2009.

PARDO, J.L. *Esto no es música*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.

PARDO, J.L. *Estética de lo peor*. Pasos perdidos, Madrid, 2016.

QUIGNARD, P. *Butes*. Trad. Miguel Morey y Carmen Pardo. Sexto Piso, Madrid, 2011.

QUIGNARD, P. *El odio a la música*. Trad. Margarita Martínez. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2012.

QUIGNARD, P. *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*. Arléa, París, 2015.

RAMPÉREZ, F. *La quiebra de la representación*. Dykinson, Madrid, 2004.

RAMPÉREZ, F. *Distancia e incertidumbre*. Avarigani, Madrid, 2018.

RODRÍGUEZ, M. *La teoría nietzscheana del conocimiento*. Eutelequia, Madrid, 2010. p. 91.

SAFRANSKI, R. *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Trad. Raúl Gabás. Tusquets, Barcelona, 2010.

SÁNCHEZ MECA, D. *Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Antrhopos, Barcelona, 1989.

SÁNCHEZ MECA, D. *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*. Tecnos. Madrid, 2005.

SANMARTÍN, R. *Meninas, espejos e hilanderas*. Trotta, Madrid, 2005.

SLOTERDIJK, P. *Sobre la mejora de la Buena Nueva*. Trad. Germán Cano. Siruela, Madrid, 2005.

SLOTERDIJK, P. *El pensador en escena*. Trad. Germán Cano. Pre-textos, Valencia, 2000

VATTIMO, G. *El sujeto y la máscara*. Trad. Jorge Binaghi. Península, Barcelona 2003.

VATTIMO, G. *Introducción a Nietzsche*. Trad. Jorge Binaghi. RBA. Barcelona, 2012.

VATTIMO, G. *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Trad. Víctor Magno Boyé. Gedisa, Barcelona, 1999.

VIDARTE, F. *Una tesis en deconstrucción*. UNED. 1998.

VIDARTE, F. *Derritages, Une thèse en déconstruction*. L'Harmattan, 2002.

VIDARTE, F. *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*. Tirant lo Blanch, Valencia, 2006.

VV.AA. *Conjunciones. Derrida y compañía*. Dykinson, Madrid, 2007.

VV.AA. *Márgenes de Jean-Luc Nancy*. Arena, Madrid, 2014.

VV.AA. *Teoría literaria y deconstrucción*. Arco, Madrid, 1990.

VV.AA. *Nietzsche cien años después*. Pre-textos, Valencia, 2002.

- VV.AA. *Pensar la comunidad*. Dykinson, Madrid, 2002.
- VV.AA. *Nietzsche y el devenir de la vida*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2014.
- VV.AA. *Nietzsche o el espíritu de ligereza*. Plaza y valdés, México D.F., 2007.
- ZAMBRANO, M. *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid, 2001.

### ARTÍCULOS

- ARENAL, M.A. «Magritte y la metáfora: desmontando el silencio del lenguaje visual». *Escritura e imagen*, 13, 2017, UCM, pp. 9-26.
- BABICH, B. «Nietzsche's critical theory: the culture of science as art». *Nietzsche, epistemology, and the philosophy of science: Nietzsche and the sciences I*, Dordrecht: Kluwer, 1999, pp. 1-26.
- BABICH, B. «Truth, art, and life: Nietzsche, epistemology, philosophy of science». *Nietzsche, epistemology, and the philosophy of science: Nietzsche and the sciences II*. Dordrecht: Kluwer, 1999, pp. 1-24.
- BABICH, B. «Nietzsche's "gay" science». *A companion to Nietzsche*. Oxford: Blackwell, 2006, pp. 97-114.
- BABICH, B. «Música y palabras en Nietzsche: Sobre la cuestión de la ciencia, el estilo y la música de la tragedia griega Antigua.» *Trad. Marco Parmeggiani, Estudios Nietzsche* 4, 2005, pp. 11-35

BABICH, B. «Un problema con cuernos... el problema de la ciencia misma. Crítica de Nietzsche a la razón científica.» Estudios Nietzsche. 2008, pp. 13-52.

BARRIOS, M. «El más inquietante de todos nuestros cómplices». Archipiélago, 40, 2000. pp. 70-73.

BARCE, R. «Cuestiones musicales a cien años de distancia», Eugenio Trias (ed.). En favor de Nietzsche, Taurus, Madrid, 1972, pp. 113-132.

BELSAW, M. «Nietzsche, culture and the fiction of the artist». Journal of Visual Arte Practice, 10, 3, 2011, pp 191-200.

BRIOSO, M. «Las sirenas en la épica griega: De homero a las argonáuticas órficas». Habis, 44, Universidad de Sevilla, 2013, pp. 43-59

BUÑUEL, D. «La metáfora de la fiesta en Nietzsche». Escritura e Imagen 15, 2019, pp. 9-27.

BUÑUEL, D. «Una propuesta de categorías orientativas sobre arte a partir de la estética de Friedrich Nietzsche». HYBRIS. Vol. 11 N° 1. ISSN 0718-8382, Mayo 2020, pp. 113-132

CADÚS, R. «Fiestas del pensar (Sobre dos Nietzsche y quiénes nosotros)». Páginas de Filosofía, N°7, (V), Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, 1998, p. 65.

CRAGNOLINI, M. «Para una melancología de la alteridad: Diseminaciones derridianas en el pensamiento nietzscheano». Estudios Nietzsche, 1, 2001, pp. 61-76.

CRAGNOLINI, M. «Nietzsche y el problema del lenguaje en la perspectiva de la música. Variaciones en torno a Doktor

Faustus», Cuadernos de Filosofía, 41 (marzo 1995), pp. 91-118.

CRAGNOLINI, M. «Música y filosofía en el pensamiento nietzscheano: sobre entrecruzamientos y tensiones». Actas de las Jornadas Nietzsche 1998, Perspectivas Nietzscheanas (Buenos Aires), Universidad de Buenos Aires. <https://cursonietzsche.wordpress.com/category/unidad-2/>

CRAGNOLINI, M. «La música "entre" las palabras». Instantes y azares, 2, 2002, pp. 43-59.

CAPUTO, J. D. «Who is derrida's zarathustra? of fraternity, friendship, and a democracy to come». Research in Phenomenology, 29, 1999, pp. 184-198.

CASTRO, FM. «Interpretación nietzscheana del fenómeno estético». Folios, 27, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2008, pp. 16-23

COLSON, D. «Nietzsche and the Libertarian Worker's movement». En. J, Moore (ed.) I'm not a man, I'm dynamite. New York, Autonomedia, 2004, p. 15.

COOK, D. «In vino metaphora». Vestnik9, 1, Ljubljana, Institut za marksisticne Studije, 1988, p. 175.

DE LA FUENTE, A.M. «Nietzsche en las vanguardias». Claridades: Revista de filosofía, 6, N°1, 2014, pp. 114-129.

DE SANTIAGO, L.E. «Filología, arte y filosofía: los centauros del joven Nietzsche». Anales del seminario de Historia de la Filosofía, UCM, 15, 1998, pp. 146-166.

DE SANTIAGO, L.E. «La apolinización de Dioniso: la estética del último Nietzsche». Universitas Philosophica (Bogotá), 34 (2000), pp. 133-158.

FERRERO, L. «El Nietzsche de Klossowski: de la metáfora a la metamorfosis». *Escritura e imagen*, 6, 2010, UCM, pp. 19-46.

FREIBACH-HEIFETZ, D. «Pure air and solitude and bread and medicine. Nietzsche's conception of friendship». *Philosophy today*, 49, 3, fall 2005, p. 245.

GALIAZO, E. «Por una nueva fábula de lo viviente. Escritura, música y animalidad en Nietzsche». En Lemm, Vanessa (ed.). *Nietzsche y el devenir de la vida*, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 228

KOCH, A. «Dionysian Politics». En, J. Moore (ed.), *I'm not a man, I'm dynamite*. New York, Autonomedia, 2004, p.50

LACQUE-LABARTHE, P. «L'antithèse ironique». *Lignes*, 7, 1, 2002, p. 308-319.

LEMM, V. «Nietzsche y el olvido del animal». *Arbor*, vol 185, nº 736, 2009. pp. 471-482.

LEMM, V. «Más allá de una política de dominación: La cultura aristocrática en Nietzsche». *Alpha*, 31, 2010, pp. 9-24.

MASSÓ, J. «Vamos a contar mentiras o cómo hacer una historia de Mitos. Comentario a los párrafos 22 y 23 de El nacimiento de la tragedia». *Hybris*, 5, 2014, pp. 151-162.

MOREY, M. «Regalo de aniversario». *Instantes y azares*, 17-18, 2016, pp. 41-61.

MOREY, M. «Un fragmento de voz. Conjetura sobre las categorías nietzscheanas». *Enrahonar*. 35, 2002, pp. 77-87.

MORPURGO, G. «Después de Nietzsche», *Archipiélago*, 32, 1998, pp. 13-18.

MULLEN, D.C. «Art, science, and truth in Nietzsche and Heidegger». *International studies in philosophy*, 26, 1994, pp. 45-55.

NANCY, Jean-Luc. «Dei paralysis progressiva». *Archipiélago*, 40, 2000, pp. 31-40.

PARDO, C. «Músicas sin memoria». *Azafea*, 15, 2013, pp. 169-185.

RAJAN, T. «Language, music, and the body: Nietzsche and deconstruction». Tilotama Rajan y David Clark (Ed.). *Intersections: nineteenth-century philosophy and contemporary theory*, State University of N.Y Press, Albany, 1995, pp. 147-169.

RAMPÉREZ, F. «El velo, la apariencia y algo demasiado grande». *HYBRIS*, 5, (2014), Cenaltes, pp. 37-56.

RATNER-ROSENHAGEN, J. «Speaking (Relative) Truth to Power: The Black Nietzsche». *Raritan*, 34, 4, Rutgers University, 2015. pp. 63-81.

RICCI, G. «Vida y crueldad: Aratud y Bataille, epígonos de Nietzsche». *Nómadas*, Vol 46, nº 2, 2015. pp. 27-50.

RODRIGUEZ, C. «Jean Luc-Nancy y Maurice Blanchot: El reparto de lo inconfesable». *Escritura e imagen*, 8, 2012, UCM, pp. 259-276.

SÁNCHEZ MECA, D. «El adversario interior». *Estudios Nietzsche*, 1 (2001), pp. 119-144.

VATTIMO, G. «Nietzsche entre la estética y la política». *Instantes y azares*, 14, 2014. pp. 63-77.

VATTIMO, G. «Nietzsche, el superhombre y el espíritu de vanguardia» (trad. Guillermo Pino). *Pensamiento de los confines*, 9/10, 2001, pp. 172-180.

ZAMBRANO, M. «Nietzsche o la soledad enamorada». Revista de cultura popular, tomo 3, N°16, Universidad Michoacana, 1939.



## ANEXO

### COMENTARIO SOBRE EL ÁLBUM

#### "Red Apple: Thus spoke Zarathustra"

Escribir sobre música es incómodo, quizá lo es especialmente si la música la ha compuesto uno mismo. Se podría decir que lo que uno busca cuando está tocando son esos momentos en los que la música le calla o acalla el pensamiento, aunque solo sea porque se está demasiado ocupado intentando tocar.

Hemos incluido este texto que va a comentar la música, dentro del anexo, al inicio del mismo. Los anexos están dentro y fuera de la tesis. En este caso el anexo (este texto, y letras de canciones) apunta a otro anexo que está fuera-fuera de la tesis (el disco) a la que acompaña. Un juego barroco: la tesis, el anexo (dentro y a la vez fuera de la tesis) y el disco anexo (fuera-fuera y sin embargo unido a la tesis de manera íntima).

Nuestra intención al escribir ahora sobre el disco no es rellenar el espacio entre el disco y la tesis, salvar el hueco. No podemos atar la música y el texto. Al escribir solo multiplicamos los huecos entre un texto y un disco que ¿se escuchan? ¿suenan a la vez? ¿están separados y unidos?

El malabarismo insoportable de Nietzsche, que hacía música y filosofía, música con filosofía, y filosofía con música, nos deja insatisfechos y frustrados. Se nos escapa siempre algo de su pensamiento, a los filósofos y a los artistas. Nadie consigue recoger todo lo que asalta su cerebro cuando le lee. Los filósofos parecen tratar su

filosofía desde una distancia que los mantiene a salvo de las implicaciones más arriesgadas de su pensamiento, y los artistas parecen introducirse con excesiva ligereza y alegría en ideas que son pesados abismos.

No es una mala imagen la del malabarista, porque al malabarista se le escapan sus juguetes, y si dejase de moverlos, si quisiese atraparlos, o caerían o se acabaría el juego ¿No hace eso Nietzsche? Hace malabares con filosofía, filología, ciencia, música, religión, política, psicología... No tenemos claro qué es lo que pasa en su juego y, a nuestros ojos, los elementos se mezclan. Nos gustaría detener el tiempo y preguntar ¿Qué dice Nietzsche sobre música? ¿Qué dice Nietzsche sobre ciencia? ¿Qué dice Nietzsche sobre...? Pero los juguetes siempre están en movimiento, mezclados, y, o rompemos el juego o se nos escapa.

Si escribimos sobre el disco, algo se nos va a escapar de él. Leer este texto no es un sustitutivo de escucharlo. El ritmo de cada obra de arte es insustituible. Igual que leer *La Gaya Ciencia* (los comentarios, decíamos en el segundo capítulo) no puede sustituir la lectura del Zarathustra (el texto). En Nietzsche algo siempre se escapa. Pero lo que él nos invita a pensar, desde su estilo de malabarista, es que sentimos que algo se escapa porque la obra no se deja concluir. Las palabras son metáforas, y las metáforas siempre están en movimiento. Nietzsche se nos escapa, la tesis se nos escapa, el disco se nos escapa, y su filosofía nos reta a que aprendamos a asumirlo con alegría, tiene que ser así. En el momento en que creamos haber atrapado algo puro, inamovible, sagrado o esencial lo habremos destruido. Componemos y escuchamos, escribimos y leemos, y debemos disfrutar cuando vemos moverse de forma inocente y burlona a aquello que escapa a nuestras redes.



La filosofía de Nietzsche nos dice que siempre se canta, en el habla hay notas, incluso la voz interna cuando leemos produce una melodía. Siempre se baila, se mueve el cuerpo, incluso cuando leemos o escribimos sentados. Así que al leerlo, todos hemos cantado y bailado el *Zaratustra*, pero también cualquier otro libro. La clave nietzscheana consiste en explicitarlo, en no permitirnos evadirnos de nuestro cuerpo, de la música y el baile. Componiendo, tocando, cantando, grabando música inspirada en *Así habló Zaratustra*; hemos participado en la obra creando explícita ficción, reconociendo que cantamos, bailamos e interpretamos.

Si cogemos el disco, leeremos (blanco sobre rojo) "Red Apple"; el nombre del grupo de música, y eso explicita la fiesta que se ofrece. Bajo el nombre del grupo, veinte círculos ordenados en cinco columnas de cuatro círculos cada una. En cada círculo, la cara de un personaje. La portada invita a jugar a aquel que tiene el disco en sus manos ¿Cuántas de estas caras puedes reconocer? ¿Existe alguna relación entre estas veinte personas?

Muddy Waters, Gilles Deleuze, Miles Davis, Lou Andreas-Salomé, Jimi Hendrix, Chuck Berry, Pete Townsend, Jaques Derrida, Johnny Cash, Bob Dylan, Sarah Kofman, John Lennon, René Magritte, Nina Simone, Mose Allison, Jean Baudrillard, Willie Dixon, Rose Sélavie, Woody Guthrie y Robert Johnson.

Sobre las fotos, o recortado de cada una de ellas, hay una letra. Si uno prueba a leer como le enseñaron en el colegio occidental, de izquierda a derecha y de arriba abajo obtiene: THUSSPOKEZARATHUSTRA. Si además sabe inglés separará las palabras: Thus spoke Zarathustra. Quizá reconozca el título de la obra de Nietzsche.

No liquidamos el juego que propone la imagen si decimos que se trata de (aunque no solo) unos agradecimientos en la portada. Artistas, filósofos o músicos que nos han inspirado porque juzgamos que "se siguieron a sí mismos" como proponía Zaratustra. Cada uno a su manera, jugaron con la seriedad de un niño, con los límites de los estilos de los que partían, ampliando lo posible.

Más allá de la portada, tenemos en nuestras manos un disco (un CD o dos vinilos dependiendo de la edición). Una obra musical inspirada en *Así habló Zaratustra*. Para ser más precisos: Un disco de 13 canciones de rock and roll inspiradas en *Así habló Zaratustra*. Las canciones (*lieder*, con ese nombre y dentro de ese estilo componía Nietzsche) son poesía popular cantada y tocada<sup>241</sup>.

El contexto de producción y reproducción de este estilo musical suele estar enfocado al directo, y las técnicas de grabación en este caso están condicionadas en esa dirección. Son canciones que se tocan a mucho volumen, en pequeñas salas de conciertos o bares, para un público que está de pie, que se mueve, que habla, que bebe. El disco llama a la imaginación del oyente y quiere generar la imagen de ponerle frente al grupo en directo. Estas 13 canciones están interpretadas por voz, guitarra, bajo y batería, y eso es lo que se encuentra en el disco. Salvo contadas excepciones, que están enfocadas precisamente a proporcionar en un disco la intensidad del directo, no hay más arreglos ni instrumentos de los que se ejecutan en un concierto. Las "mentiras" de este disco son transparentes en ese sentido.

---

<sup>241</sup> Estilo que viene desde los trovadores de la edad media y que intentaba promocionar el Consistori del Gay Saber en Toulouse y el Consistori de la Gaya Sciencia en Barcelona. La forma "canción" resulta por tanto fundamental para Nietzsche, en su música y en su filosofía.

La mayoría de los recursos musicales que se utilizan en esta obra han aparecido ya en los anteriores discos. El grupo que compone e interpreta los temas fue formado hace más de diez años y este es su quinto LP. Este disco no supone un cambio de estilo, el grupo continúa con el sonido que se ha elaborado para sí mismo durante estos años (su azar cocido).

La composición contiene una estructura que implica una determinada lectura de la obra. No niega todas las posibles interpretaciones de la estructura del Zaratustra, pero ofrece la suya propia, como no puede ser de otra manera.

Un primer aspecto fundamental que el disco toma del libro es que en *Así habló Zaratustra*, Zaratustra es prácticamente el único personaje que habla. Lo mismo sucede en esta obra musical, prácticamente una sola voz canta los "discursos/canciones" de Zaratustra, como en el libro. Nos introducimos a continuación en un análisis de las canciones que la componen.

La primera y la última canción contienen muchos cambios de estilo en su interior y son de larga duración. La primera (Prologue) abarca el prólogo de la obra de Nietzsche (exceptuando la salida de Zaratustra de la ciudad) y la última (Epilogue) abarca todo el cuarto libro. Los once temas restantes se encuentran por tanto enmarcados entre estas dos canciones. Esas canciones son más cortas, se puede decir que responden mejor al canon habitual de la duración de una canción. A su manera son los discursos de Zaratustra; una canción, un discurso en primera persona sobre un tema. La variedad estilística es una característica fundamental de Red Apple desde antes de este disco, pero que se ha acentuado en este trabajo. Con ello

se ha buscado participar de la estética sin canon que utiliza Nietzsche en su obra.

El prólogo recoge la decisión de Zarathustra de dirigirse a la ciudad a compartir su sabiduría, la recepción de sus ideas y la muerte del funambulista en la plaza del mercado. Los cambios de situación a lo largo del prólogo implican cambios en la música. Cambios de tonalidad, de ritmo, de estilo. Por ejemplo; el ritmo se acelera en el momento de tensión previa a que el funambulista caiga de la cuerda, lo hace con una rítmica y una progresión que podrían enmarcarse dentro del folk-rock. Después, cuando Zarathustra se acerca a él, la música se vuelve más lenta y pesada. Los principales recursos estilísticos que se ponen en juego en este prólogo provienen del folk (de forma evidente en la introducción), el paso del campo a la ciudad en la narración coincide con una transición del folk al rock and roll y, en la resolución, los sonidos se asoman al heavy metal precisamente en ese final pesado en el que Zarathustra habla con el funambulista moribundo.

"Zarathustra leaves the city" es un tema enérgico que repite el mismo patrón rítmico durante toda la canción. De ahí proviene su fuerza y su sensación de continuo movimiento, como un paso acelerado. En él Zarathustra expone que ha comprendido que la ciudad no es el lugar adecuado para sus ideas. Su mensaje no es para los rebaños sino para los solitarios, los que se siguen a sí mismos, los que quieren escuchar lo inaudito.

A partir de entonces vagará durante toda la historia y, hasta el cuarto libro, el relato pierde su linealidad. El lector no parece tener muchas pistas para saber por qué unas cosas suceden antes y no después, parece que el orden de los discursos se podría alterar. Al menos nosotros no

hemos sentido una linealidad obligatoria dentro del libro. Por ello experimentamos con diversos órdenes de canciones y nuestro criterio ha sido principalmente musical hasta llegar al definitivo.

"Tree on the mountain" está inspirado por algunas de las ideas vertidas en el capítulo de "Del árbol de la montaña". En él las enseñanzas de Zaratustra unen lo que antes se encontraba dividido, lo elevado y lo profundo, lo terrenal y lo trascendental, el conocimiento y el mal. "As high as he aspires to view deeper has to dwell, earthward, in the dark, closer to hell". La parte inicial del tema obedece relativamente a la estructura de una canción con estrofas y puentes. La segunda parte es un largo desarrollo instrumental independiente, una forma estilística que el grupo ha desarrollado con los años y que se puede encontrar en varias canciones anteriores. La canción puede relacionarse o estar influida por grupos como The Byrds o Flying Burrito Brothers.

"Despisers of the body" es una canción con una base rítmica dirigida al cuerpo, que habla sobre el cuerpo en los términos que lo hace Zaratustra en el discurso "De los despreciadores del cuerpo". Mientras las estrofas tratan las críticas a la comprensión occidental del cuerpo, el estribillo se compone de afirmaciones nietzscheanas sobre el cuerpo. Se trata de un tema corto, rápido y directo. La idea principal es el riff de bajo que se presenta nada más comenzar la canción. Las estrofas y puentes siempre están tratados teniendo en mente dirigirnos de nuevo a ese riff con el que empieza y acaba la canción.

"The new idol", es una canción inspirada en el discurso "Del nuevo ídolo". El ritmo de la canción no sabríamos adscribirlo a un estilo concreto, pero sin duda, algunas de



sus formas en las estrofas y el estribillo están influidas por armonías clásicas de jazz. Podría interpretarse que este discurso de Zaratustra evoca una atmósfera oscura o pesimista. Es en el que aparece la metáfora del estado como "el más frío de los monstruos fríos", en él se habla de la muerte de los pueblos, de cómo se corrompen todos los que se someten al nuevo ídolo, de cómo "trepan unos sobre otros y se arrojan al fango y al abismo"<sup>242</sup>. Pero hemos optado por interpretar que Zaratustra se ríe de todo esto, que la escena, por patética, termina resultándole cómica. Así el tema tiene un tempo alegre, un carácter desenfadado, y en su resolución opta por formas típicas del rock and roll de los años 50 con su característico sonido burlón y bailable.

"Good and evil" responde estilísticamente a los cánones del country, principalmente por su ritmo. Tiene una estructura de canción tradicional con estrofas, estribillos y un puente o pequeño solo. Es uno de los dos temas del disco que están grabados en directo. La letra se inspira en ideas de varios discursos, entre ellos "Del camino del creador" y "De las mil y una metas". Diferentes facetas del problema de la creación aparecen en esta canción y en otras como "On poets" o "Old and new lyrics". Zaratustra está intentando configurar la singularidad de su propuesta filosófica y diferenciarla de todo lo anterior.

"On poets" mezcla frases e ideas del libro que se dicen en diferentes momentos. Algunas hacen referencia a los poetas, al discurso "De los doctos", otras provienen del capítulo "De la inmaculada comprensión". Por tanto se crea una tensión al conjugar en una misma canción las críticas de Zaratustra a los poetas y a aquellos que quieren yacer ante la vida "como un espejo de cien ojos". Su ritmo es

---

<sup>242</sup> ZA. Del nuevo ídolo. OC IV. op. cit. p. 99.



propio de algunas canciones de rock and roll contemporáneo y la estructura es muy tradicional en este caso, más que en ninguna otra del disco, lo que supone algo excepcional en la discografía de Red Apple.

"I smell it in the wind" trata de recoger la importancia de la imagen del mar en el Zaratustra. Aparece en diferentes momentos a lo largo del libro y es una imagen, como la del desierto, sobre la que es arriesgado realizar una interpretación. Pero podemos imaginar que durante el viaje de Zaratustra la visión del mar, la desaparición de las cumbres y las cuevas, resulta un contraste que da espacio al protagonista para pensar de otra manera. El mar está en continuo movimiento, su nivel es el del horizonte, su profundidad es un abismo y parece tener su propio tiempo. En nuestra canción, Zaratustra antes de contemplar el mar lo huele en el viento y reconoce que lo había olvidado. Su ritmo es una cadencia lenta durante las estrofas, con un coro que parece un eco, y notas que se mantienen sonando durante toda la progresión de acordes. Una estética musical que busca "mecer" durante las estrofas y "agitar" en los estribillos.

"Tomb song" se basa en el discurso de "La canción del sepulcro". Su sonido tiene claras influencias de grupos como The Doors. Un riff de bajo dirige toda la canción desde la introducción, suavemente se incorporan a él voz, guitarra y batería. Zaratustra nos habla en esta canción de su juventud, eso parece ser la isla de los sepulcros, un lugar lleno de recuerdos que le hacen "rico y pobre al mismo tiempo". Zaratustra nos cuenta, sin concretar qué sucedió, que cuando era joven sintió una traición que le ha cambiado para siempre, y no podemos evitar pensar que en este capítulo más que en ningún otro quizá es Nietzsche el que no puede evitar hablar "de más" a través del personaje.

"Gift-giving virtue" ha sido compuesta tomando ideas de las "work songs" afro-americanas y el góspel, pero evidentemente no se ajusta con exactitud al estilo. Lo imita en las respuestas que da el coro a cada verso, y en cómo la letra cierra cada estrofa realizando una suerte de movimiento circular con las palabras. Durante el solo, las influencias estéticas en cuanto a sonido remiten a la psicodelia de los años 60. La letra se centra en el discurso "De la virtud que hace regalos", la idea principal se expone al final tomando frases del tercer apartado de este capítulo. Ahí es donde previene Zaratustra a aquellos que quieren seguirle de que el amor que se escribe en piedra puede terminar aplastándoles. Estos discursos auto-deslegitimadores son una constante, una característica recurrente del estilo de Zaratustra. Parece esforzarse en fracasar y en que nadie le tome demasiado en serio.

"Vision and the riddle" se apoya en el discurso de "La visión y el enigma". Se divide en dos partes, como también interpretamos que lo hace el capítulo. La primera parte es lenta y pesada, en ella se expresa la idea del eterno retorno. Después, tras un interludio con una cita irreverente a la obra de Strauss y un solo de batería, se avanza a la frenética segunda parte. En el libro es el momento en el que Zaratustra parece cambiar de escena y observa a un pastor asfixiado por una serpiente negra. En ambas partes de la canción el riff es siempre el mismo, compuesto por un juego muy sencillo que se repite insistentemente primero en una octava y luego en otra. Este riff se resuelve con una progresión típica de blues que solo juega con la cantidad de compases que permanece en cada acorde para crear tensión.

"Old and new lyrics" está inspirada en el discurso "De las tablas viejas y nuevas". Es una canción acústica



interpretada solo por guitarra y dos voces. En nuestra interpretación hemos sustituido las tablas de valores por letras de canciones. En su discurso, Zaratustra reflexiona sobre el continuo ir y venir que ha sido su viaje hasta ahora, y sus encuentros y desencuentros con sus seguidores. Un movimiento que siempre parece frustrante. Cuando él se acerca nadie le escucha, cuando se acercan a él no lo hacen de la manera que él espera. La comunidad de Zaratustra nunca se establece, pero esto hace que el viaje no termine.

"Fouth book (Epilogue)". Es la canción más larga del disco y también la más compleja. En ella se construye una narración de sucesos inspirada por todo lo que sucede en el último libro del zaratustra; un libro en una sola canción. Las principales influencias en esta canción provienen del heavy metal y la psicodelia que parecen ir turnándose el protagonismo durante los múltiples cambios del tema. No se puede decir que la letra sea un resumen o una condensación de las imágenes del cuarto libro, es sencillamente otra obra inspirada en él. Aparecen los últimos hombres, la cueva en la que se reúnen con Zaratustra, fragmentos de sus ideas. Los últimos versos de la canción reproducen algunas de las últimas palabras que Zaratustra dirige a sus huéspedes antes de que estos huyan asustados por el rugido del león: "Mi mundo acaba de consumarse, la medianoche es también mediodía,- el dolor es también un placer, la maldición es también una bendición, la noche es también un sol, - marchaos y aprenderéis que un sabio es también un loco"<sup>243</sup>.

---

<sup>243</sup> Za. La canción del noctámbulo. 10. OC IV. op. cit. p. 276.

1. Prologue.

Zarathustra:

Behold I'm weary of my wisdom  
it's too much honey for this bee  
I need some hands to revive it  
I'm looking for some friends to give  
I'm looking for some friends to give  
I'm looking for some friends to give  
my riches

I'll talk to them until the wise men  
find out they are fools and smile to me  
And the poor will find they are wealthy  
I'm looking for some friends to give  
I'm looking for some friends to give  
I'm looking for some friends to give  
my riches

-----

Villager:

Hey fellas we've got a double act in town  
a tightrope-walker and a  
silly things-talker  
The funniest couple we have ever had  
Looking at them you can tell that  
they are both condemned

He says he's got a gift, he's got something to say  
We will have our laughs at the market place  
Let them start, give them space  
and don't you miss a sign of their stupid faces  
Hey fellas we got a double act in town  
a tightrope walker and a  
silly things talker

-----

Zarathustra:  
Man is a rope  
over an abyss  
dangerous way, dangerous shuddering

I don't care for reason  
I don't care for madness  
Come with me and say: "I don't care for justice"  
'Cause I love them ones who don't seek behind the stars and  
do not hide  
do not hide  
they do not hide  
when they lie

Man is the question  
man is not the answer  
Man is a stream that needs going under

I don't care for wisdom  
I don't care for madness  
Come with me and say: "I don't care for justice"

'Cause I love them ones who don't seek behind the stars and  
do not hide  
do not hide  
they do not hide  
when they lie

-----

Jester:

-Out of the rope don't you dare stay in my way

Tightrope walker:

-Right from the start I knew this would be my... end

Jester:

-See how he falls as a whirlpool of arms and legs

Tightrope walker:

-I don't fear the ground but I fear to end up in hell

-----

Zarathustra:

Don't you worry mate

All of that stuff does not exist

there's no devil or hell

Your soul dies before your body stinks

Tightrope walker:

Well if you speak the truth

I lose nothing when I lose my life

I'm not much more than a beast who was taught to dance

Zarathustra:

You made danger your vocation

there's nothing wrong with that

Now that you die for your decisions

I'll bury you with my own  
two hands

2. Zarathustra leaves the city.

I'm leaving this city  
My only friend is dead  
people here just hate me  
My songs are sung for those who follow themselves

This place is full of shepherds  
for a stupid herd  
I'll sing for the lonesome  
And whoever still got ears for the unheard  
Eagle and snake  
tied around his neck  
as friends

3. The tree on the mountain.

If I tried to shake this tree  
my hands would be useless  
but the wind, which we don't see  
bends it as it pleases.  
What the eye  
can't see  
tortures us in the deep

This won't have to frighten you  
man works just the same

as high as he aspires to view  
deeper has to dwell  
earthward  
in the dark  
closer to hell

4. Despisers of the body.

A thousand voices  
with just one sense  
It is the shepherd  
it is also the herd

Behind your feelings  
behind your thoughts  
Stands your body  
She's the real boss

It's a peace  
and a war  
It's a peace  
and a war

Body  
My spirit is my body  
My reason is my body  
My wisdom is my body  
I ain't nothing but a body

Your little reason



it's just a toy  
Your body is playing  
like a little boy

You can't create  
far beyond yourself  
and that's the reason  
why you hate the earth

#### 5. The new idol.

Watch them climb them monkeys!  
Watch them fall in the mud  
Watch them climb for their piece of pie  
and that golden throne

Far from the market place  
happens everything that is great  
Far from their treasured fame  
is where new artists play

#### 6. Good and evil.

Verily man gave himself  
all his good and evil  
Didn't take it from the ground  
nor fell from up above

Made it to preserve himself  
and gave a human meaning to (for?) the world

Can you give yourself a law  
a hand-made good and evil?  
Can your will stand alone  
away from any god?  
Can you be attorney and judge  
and hangman and offender of your law?

But you want to be free  
From who do you want to be freed?  
Will you pay any fee  
when you find out that you...  
were your worst enemy

What would you know about love  
if you ain't been a despiser  
And you have despised the most  
precisely what you loved  
If you want to be yourself  
you'll have to become ashes and start again

## 7. On poets.

I see through you  
there's shame in your love  
Bad conscience  
poisons your thoughts  
Free your desires

and love like a wolf  
Let hang out your tongue

That's how I love

You Love the earth  
as the moon loves her  
Seducer  
seduces himself  
Those pure perceivers  
I want nothing from them  
I enjoy my innocence

That's how I love

Once you fooled me  
but I've had enough  
I must admit it  
you looked like a god  
Then I discovered  
what hid in your soul  
And looked for something more

That's how I love

I'm a poet so I lie too much  
That's my truth I'm only honest when I lie  
In muddy waters I swam and I dived  
but now I'm looking for clearer deeper ones

8. I smell it in the wind.

I smell it in the wind  
I smell it in the wind  
I had forgotten the sea

Everything sleeps  
even the sea dreams  
It groans with evil memories

By the sea I cry and laugh  
for all the friends I've ever had  
Love is a danger for the lonely ones  
but love and loneliness keep giving me the strength to  
carry on

9. Tomb song.

There's an isle of tombs  
tombs of my youth  
Dear glances of love  
you had to die so soon  
Today I recall you like dead friends  
and I'm both rich and poor  
'cause I possessed you

You did not flee from me  
Nor did I flee from you  
Dear glances of love

strangled while you flew  
They shot you down in the night time  
at dawn they laughed at you  
and ripped your heart at noon

I can't explain what you've done to me  
You stole my nights and turned them agony  
What you have taken I cannot rebuild  
You made those I loved  
to hurt me the most  
Misery

My best dances have been kept still  
my dearest words unspoken on my lips  
my love remains only in my memories  
How did my soul  
rise again from those tombs?  
That's my will

'cause I'm invulnerable only in my heel

#### 10. Gift-giving virtue.

When your heart flows broad  
like rivers do  
Blessing and danger  
are near you  
Above praise and blame  
like a lover's will  
Your body is speaking

in such a thrill

In such a thrill  
in such a thrill  
your body's speaking  
like a lover's will

You might admire me  
you might be wrong  
Never write  
your love in stone  
If your loving trembles  
if your plans fall through  
all those stones may bury you

May bury you  
may bury you  
If your loving trembles  
all your plans fall through

I said farewell  
my beloved town  
and all my friends  
I'm leaving now  
Past this old crossroad  
I'll walk alone  
I'll keep on rambling on my own

11. The vison and the riddle.

Two paths are meeting here honey  
none ever walked 'till the end  
One runs long as an eternity  
the other does just the same

They contradict each other  
yet here they are face to face  
at this stupid moment  
making me feel so afraid

Suddenly I'm all alone  
Then a shepherd I saw,  
he was fighting, kicking, struggling  
for his life with his face distorted  
a snake hung off from his mouth and I shouted  
-Bite his head off! Bite his head off!-

12. Old and new lyrics.

Here I sit and wait  
among old broken lyrics  
and half written ones  
no one will ever know  
My time has come  
to go down and start singing  
among men, at least once more

Where are my friends  
while I walk down this valley  
Gone away from me  
I guess it's the best they could do  
Be ashamed of me  
I could be nothing but a liar  
Perhaps I've deceived you

We consider every day lost  
if we had no chance to dance  
And we call false every truth  
which is not followed by a laugh

I shared with them  
my creating and struggling  
and with my heart I sang them  
all my tunes  
Give me one last time  
of secret sacrifices  
What else do we have to do?

Let the crows rule  
in that rotten market  
where all that glitters  
is seen as it is good  
We do know well  
which are the greatest battles  
the hopeless and misunderstood

We consider every day lost  
if we had no chance to dance  
And we call false every truth



which is not followed by a laugh

13. The fourth book (Epilogue).

Many years have passed  
my hair has turned white  
Now I'm not concerned  
with happiness and stuff like that

I see the world as the richest sea  
Full of fish  
and no one knows what else is hiding

Waiting for men to bite  
my hidden hooks are high  
Reeling and rising up  
I want them to become who they are

-----

I hear the cry of a man  
It comes from a black sea  
But why should this cry  
matter anything to me

-----

Victim of my pity  
I followed their distress  
and offered them my home  
though it's an empty cave

Kings with no kingdom

and an wizard too  
a voluntary beggar  
an old priest without clues  
The greatest murder  
a conscientious man  
and the walking shadow  
who follows me in the dark

-----

Pain too is a pleasure  
a midnight a noon  
Curses too they are blessings  
a wise man a fool

LETRAS DEL ÁLBUM TRADUCIDAS AL CASTELLANO.

### 1. Prólogo.

Zaratustra:

Estoy cansado de mi sabiduría  
es demasiada miel para esta abeja  
necesito otras manos para revivirla  
Busco amigos con los que compartir  
Busco amigos con los que compartir  
Busco amigos con los que compartir  
mis riquezas

Les hablaré hasta que los sabios

descubran que son bobos y me sonrían  
los pobres descubrirán que son ricos  
Busco amigos con los que compartir  
Busco amigos con los que compartir  
Busco amigos con los que compartir  
mis riquezas

-----

Ciudadano:

Ey colegas hoy tenemos actuación doble en la ciudad  
Un funambulista y un tipo que dice tonterías  
La pareja más divertida que hemos tenido nunca  
Sólo con mirarles ya se ve  
que los dos están condenados

Dice que tiene un regalo, tiene algo que decir  
Nos echaremos unas risas en la plaza del mercado  
Dejadles empezar, dadles espacio  
y no os perdáis ni un detalle de sus estúpidas caras  
Hey amigos hoy tenemos actuación doble en la ciudad  
un funambulista y un tipo que dice tonterías

-----

Zaratustra:

El hombre es una cuerda  
sobre un abismo  
Un peligroso camino, peligroso estremecerse

No me importa la razón  
No me importa la tristeza

Ven conmigo y di: "No me importa la justicia"  
Porque yo amo a aquellos que no buscan detrás de las  
estrellas y no se esconden cuando mienten

El hombre es la pregunta  
El hombre no es la respuesta  
El hombre es una corriente que necesita fracasar

No me importa la virtud  
No me importa locura  
Ven conmigo y di: "No me importa la justicia"  
Porque yo amo a aquellos que no buscan detrás de las  
estrellas y no se esconden cuando mienten

-----

Bufón:  
Fuera de la cuerda, no te atrevas a interponerte en mi  
camino

Funambulista:  
Desde el principio supe que este sería mi final

Bufón:  
Mirad como cae como un remolino de brazos y piernas  
Funambulista:  
No tengo miedo al suelo pero temo acabar en el infierno

-----

Zaratustra:  
No te preocupes amigo  
todas esas cosas no existen  
No hay demonio ni infierno  
tu alma muere antes de que tu cuerpo apeste

Funambulista:

Bueno, si dices la verdad  
no pierdo nada cuando pierdo la vida  
No soy mucho más que una bestia a la que enseñaron a bailar

Zaratustra:

Hiciste del peligro tu vocación  
no hay nada de malo en ello  
Ahora que mueres por tus decisiones  
yo te enterraré con mi propias manos

## 2. Zaratustra abandona la ciudad.

Me voy de esta ciudad  
mi único amigo está muerto  
La gente aquí me odia  
Mis canciones son cantadas para aquellos que se siguen a sí  
mismos

Este lugar está lleno de pastores  
para un rebaño estúpido  
Yo cantaré para los solitarios  
y cualquiera que quiera escuchar lo inaudito

Una águila con una serpiente  
alrededor de su cuello  
Pero amigas

### 3. El árbol en la montaña.

Si intentase sacudir este árbol  
mis manos serían inútiles  
Pero el viento, al que no vemos  
lo dobla a voluntad  
Aquello que los ojos  
no pueden ver  
nos tortura en lo más profundo

Esto no debe asustaros  
con el hombre sucede lo mismo  
Tan alto como aspire a mirar  
más en las profundidades debe morar  
En dirección a la tierra  
en la oscuridad  
más cerca del infierno

### 4. Los despreciadores del cuerpo.

Miles de voces  
con una sola sensación  
Es el pastor  
también es el rebaño

Detrás de tus sentimientos  
detrás de tus pensamientos  
Está tu cuerpo  
Ella es el verdadero jefe

Es una paz  
Y una guerra

Mi espíritu es mi cuerpo  
Mi razón es mi cuerpo  
Mi sabiduría es mi cuerpo  
No soy nada más que un cuerpo

Tu pequeña razón  
es solo un juguete  
Tu cuerpo está jugando  
Como un niño pequeño

No puedes crear  
más allá de ti mismo  
y ese es el motivo  
por el que odias la tierra

Es una paz  
y una guerra

Mi espíritu es mi cuerpo  
Mi razón es mi cuerpo  
Mi sabiduría es mi cuerpo  
No soy nada más que un cuerpo

## 5. El nuevo ídolo.

Mírales escalar a esos monos

Mira cómo caen al barro

Mira como escalan

por su trozo de tarta

y ese trono dorado

Lejos del mercado

sucede todo lo que es grandioso

Lejos de su apreciada fama

es donde juegan los nuevos artistas

## 6. El bien y el mal.

En realidad el hombre se dio a sí mismo

todo su bien y su mal

No lo tomó del suelo

ni cayó desde arriba

Lo hizo para preservarse a sí mismo

y le dio un significado humano al mundo

¿Puedes darte a ti mismo una ley

un bien y un mal hechos a mano?

¿Puede tu voluntad mantenerse sola

lejos de cualquier Dios?

¿Puedes ser abogado y juez

y reo y transgresor de tu propia ley?



Pero quieres ser libre  
¿De quién quieres ser liberado?  
¿Pagarás cualquier precio  
cuando descubras que tú  
eres tu mayor enemigo?

Que sabrías del amor  
si no has sido antes un despreciador  
y lo que más has despreciado  
es precisamente aquello que ansiabas  
Si quieres ser tú mismo  
tendrás que convertirte en cenizas y volver a empezar

#### 7. Sobre los poetas.

Veo a través de vosotros  
hay vergüenza en vuestro amor  
Mala conciencia  
envenena vuestros pensamientos  
Liberad vuestros deseos  
y amad como un lobo  
que deja colgar su lengua  
Así es como amo yo

Amáis la tierra  
como la ama la luna  
El seductor  
se seduce a sí mismo  
Esos puros perceptores  
no quiero nada con ellos

Yo disfruto de mi inocencia  
Así es como amo yo

Una vez me engañasteis  
pero he tenido suficiente  
Debo admitirlo  
parecíais dioses  
Después descubrí  
lo que ocultaba vuestra alma  
Y fui en busca de algo más

Soy un poeta así que miento demasiado  
esa es mi verdad, solo soy honesto cuando miento  
En aguas embarradas nadé y bucéé  
pero ahora las busco más claras y profundas

#### 8. Lo huelo en el viento.

Lo huelo en el viento  
Lo huelo en el viento  
Había olvidado el mar

Todo duerme  
Incluso el mar sueña  
Gime con malvados recuerdos

Junto al mar río y lloro  
Por todos los amigos que he tenido  
El amor es un peligro para el solitario

Pero el amor y la soledad siguen dándome fuerza para  
continuar

9. La canción de los sepulcros.

Hay una isla de tumbas  
Tumbas de mi juventud  
Queridas miradas fugaces de amor  
tuvisteis que morir tan pronto  
Hoy os recuerdo como amigos muertos  
y soy al mismo tiempo rico y pobre  
porque os poseí

Vosotras no huisteis de mí  
ni yo de vosotras  
Queridas miradas fugaces de amor  
Estranguladas mientras volabais  
Os derribaron en la noche  
al amanecer se rieron de vosotras  
y os arrancaron el corazón al medio día

No puedo explicar lo que me habéis hecho  
Robasteis mis noches y las convertisteis en agonía  
Lo que os habéis llevado no puedo reconstruirlo  
Provocasteis que aquellos a quienes amaba  
fuesen los que más daño me hicieron  
Desdicha

Mis mejores danzas se han mantenido inmóviles  
Mis palabras más queridas impronunciadas en mis labios

Mi amor solo permanece en mis memorias  
¿Cómo pudo mi alma  
alzarse otra vez desde esas tumbas?

Es mi voluntad  
Porque soy invulnerable en mi talón

10. La virtud que hace regalos.

Cuando tu corazón fluye amplio  
Como lo hacen los ríos  
bendiciones y peligros  
están cerca de ti  
Por encima del elogio y las condenas  
como la voluntad de un enamorado  
Tu cuerpo está hablando  
en momentos emocionantes como ese

Puede que me admires  
Puede que hagas mal  
Nunca escribas  
tu amor en piedra  
Si tu amor se tambalea  
si tus planes se desmoronan  
puede que todas esas piedras te entierren

Me despedí  
de mi amada ciudad  
Y a todos mis amigos  
dejo ahora

Pasado este viejo cruce de caminos  
caminaré solo  
Seguiré deambulando por mi cuenta

11. La visión y el enigma.

Dos caminos se encuentran aquí  
que nadie caminó hasta el final  
Uno es tan largo como una eternidad  
el otro hace exactamente lo mismo

Se contradicen el uno al otro  
y aun así aquí están cara a cara  
En este estúpido momento  
atemorizándome

De repente estoy solo  
Vi un pastor, ahogándose, luchando por su vida con la cara  
distorsionada  
Una serpiente colgaba de su boca y le grité  
-¡Muérdele la cabeza! ¡Muérdele la cabeza!-

12. Viejas y nuevas letras de canciones.

Aquí me siento y espero  
entre viejas y rotas letras de canciones  
y otras a medio escribir  
que nadie conocerá jamás

Ha llegado mi momento  
de bajar y empezar a cantar  
entre los hombres, al menos una vez más

Dónde están mis amigos  
mientras bajo caminando este valle  
Se alejaron de mí  
entiendo que es lo mejor que podían hacer  
Avergonzaos de mí  
podría no ser nada más que un mentiroso  
quizá os engañé

Consideramos todo día perdido  
si no tuvimos oportunidad de bailar  
Llamamos falsa a toda verdad  
que no sea seguida de una risa

Compartí con ellos  
mi forma de crear y luchar  
Y con mi corazón les canté  
todas mis canciones  
Dadme por última vez  
sacrificios secretos  
¿Qué más tenemos que hacer?

Dejad que los cuervos manden  
en ese mercado podrido  
donde todo lo que brilla  
es tomado por bueno  
Nosotros sabemos bien  
cuáles son las batallas más grandiosas  
las incomprendidas que se hacen sin esperanza

13. El cuarto libro (epílogo).

Han pasado muchos años  
mi pelo se ha vuelto blanco  
Ya no estoy preocupado  
por la felicidad o cosas parecidas

Veo el mundo como el más rico de los mares  
Repleto de peces  
nadie sabe qué más esconde

Esperando a que el hombre pique  
mis anzuelos escondidos están elevados  
Moviéndose y alzándose  
quiero que se conviertan en lo que son

-----

Oigo el llanto de un hombre  
proviene de un mar negro  
Pero ¿Por qué debería importarme a mí  
ese llanto?

-----

Víctima de mi compasión  
seguí su dolor  
Y les ofrecí mi casa  
aunque es una cueva vacía  
Reyes sin reino  
también un mago

Un mendigo voluntario  
y un viejo sacerdote sin respuestas  
El mayor de los asesinos  
un hombre obsesivo  
y la sombra andante  
que me sigue en la oscuridad

-----

El dolor también es placer  
la media noche un medio día  
Las maldiciones también son bendiciones  
un sabio, un bobo